

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES
FACULDADE DE ARQUITETURA



As Letras da Cidade
Tipografia e Cor como orientadores da Sociedade
Contemporânea Lisboeta

Tiago André Gonçalves Dinis

Trabalho de Projeto
Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Jorge dos Reis
e coorientada pelo Prof. Emerson Eller

2019

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Tiago André Gonçalves Dinis, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulada “As letras da cidade: Tipografia e Cor como orientadores da Sociedade Contemporânea Lisboaeta”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in black ink, reading "Tiago André Gonçalves Dinis". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'T'.

Lisboa, 02 de janeiro de 2019

Resumo

O intuito do Trabalho de Projeto é a compreensão da interação social da Tipografia no quotidiano urbano contemporâneo, os processos de *wayfinding* que cria, e a sua reminiscência identitária, com foco na Freguesia de Alcântara, Lisboa.

De forma a revelar a capacidade destes componentes, procura-se responder à problemática inicial através do estudo dos elementos que a desencadearam, enviando a *timeline* do projeto para o presente, com a visão urbanista de uma Lisboa que se altera e recria através de novas estruturas produtoras de uma nova paisagem urbana sem identidade. Esta forma-se num tempo onde a velocidade da cidade contemporânea deforma os processos de comunicação humana, uma era de globalização crescente, acompanhada pela necessidade dos elementos que guiam o passageiro urbano pelo espaço envolvente. A tipografia, como elemento da composição urbana, aparece no projeto como o principal ponto de relação entre o passado e a contemporaneidade das cidades globais, através da publicidade, da expressão e da necessidade de informação social, aqui com um retrato a Lisboa, em particular à freguesia de Alcântara.

O passado industrial do Vale é tema geral de discussão do projeto, a sua relação com a revolução industrial, os movimentos sociais e antropológicos de que foi alvo e a transformação da sua topografia. Componentes de uma análise à identidade da Freguesia que possibilitaram o desenvolvimento das peças e das propostas que relacionam a Letra com a urbe, assim um novo processo de *wayfinding* adaptável a todos os grupos que percorrem aquele espaço.

Hoje, composta por diferentes grupos sociais, Alcântara apresenta-se como uma freguesia em constante crescimento, com um fluxo urbano em desenvolvimento e com uma afluência turística gradual que lhe conferem a carência de uma nova estruturação comunicativa que responda às necessidades visuais e espaciais de todos os utilizadores — moradores e turistas. É assim, com base na sua identidade, na tipografia e na cor, que foram desenvolvidas as peças de design produtoras de novos caminhos e experiências, um novo processo de *wayfinding* comunicativo que dará um destaque único a Alcântara.

Palavras-chave: Identidade; Alcântara; Wayfinding; Design; Tipografia

Abstract

The intent of the Project is to understand typography's social interaction in contemporary urban daily life, the processes of wayfinding it creates and its identity reminiscence, focused in Alcântara, Lisbon.

In order to reveal the capacity of these components, we try to find an answer for the initial problem by studying its triggering elements, sending the timeline of the project to the present, using a urbanist vision of a type of Lisbon that changes and recreates itself through new structures producing a new urban landscape without identity. This transformation occurs in a time where the speed of the contemporary city deforms the processes of human communication, an era of increasing globalization, accompanied by the necessity of the elements that guide the urban passenger through the surrounding space. Typography, as an element of urban composition, appears in the project as the main point of relationship between the past and the contemporaneity of global cities through advertising, expression and the need for social information, here with a portrait of Lisbon, in particular the parish of Alcântara.

The industrial past of the Valley is a general theme of analysis of the project, its relationship with the industrial revolution, the social and anthropological movements it has been targeting and its topographic transformation. Components of an analysis to the identity of the Parish that enabled the development of pieces and proposals that relate the Letter to the city, thus a new process of wayfinding malleable to all the groups travelling that space.

Today, structured by different social groups, Alcântara presents itself as a constantly growing parish, with a developing urban flow and a gradual tourist influx that requires a new communicative structure to give users (locals and tourists) answer to their visual and spacial necessities. Therefore, based on its identity, typography and color, that the design pieces producing new paths and experiences were developed – a new process of communicative wayfinding that will give a unique highlight to Alcântara.

Keywords: Identity; Alcântara; Wayfinding; Design, Typography

Agradecimentos

O projeto de mestrado cresce como uma estrada sinuosa que atravessa terrenos inóspitos e desconhecidos para nós, os passageiros desse caminho em desenvolvimento. É no decorrer desse trilho que surgem os nossos guias, elementos que nos encaminham pela estrada e nos ajudam a ultrapassar os obstáculos que esta vai colocando. Guias que funcionam como indicadores deste percurso metafórico. Guias que nos acompanham ao longo da jornada, desde o início onde as constelações de ideias e pensamentos não atingem um foco até ao momento em que a luz ilumina a leveza de um pensamento para criar o volume projectual. A estes guias o meu profundo obrigado.

Obrigado aos meus pais por toda a ajuda e apoio.

Obrigado aos meus professores e orientadores, Jorge dos Reis e Emerson Eller pela amizade, inspirações, as ideias e o apoio.

Obrigado aos meus amigos pela paciência, conversas e ajuda. E claro, obrigado Inês, por me acompanhares incondicionalmente em todas as novas aventuras.

Índice

Introdução	10
Primeira Parte – História e Sociologia de Lisboa	
1 — Lisboa – História e apontamentos da história de Alcântara	18
1.1.1. Lisboa e as conquistas	18
1.1.2. O Terramoto – Um Novo Período de Desenvolvimento	22
1.2. O Vale de Alcântara	26
1.2.1. História e Evolução	26
1.2.2. Alcântara Gráfica.....	30
1.2.3. Espaço e Organização Urbana	31
2 — Lisboa Social e Antropológica	34
2.1. A Leitura da Cidade — Estrutura Antropológica de Lisboa	34
2.2. Demografia e Morfologia:	37
2.2.1. Mapeamento Urbano.....	37
3 — Paisagens Tipográficas.....	40
3.1. Vernacular ou Popular: A letra na capital Portuguesa	40
3.2. Ruído Visual	43
3.2.1. Arte, Comunicação e Publicidade	43
3.2.2. Arte – A Letra e o Cartaz Tipográfico.....	45
3.2.3. Comunicação – A Letra iluminada	47
3.2.4. Publicidade — A poluição do excesso	49
3.3. Semiótica Gráfica	54
3.4. Cor — A forma e a dimensão	56
3.5. Tipografia e Legibilidade	61
4 — Análise à freguesia — Estruturando Alcântara	67
4.1. Wayfinding — Lisboa e os seus elementos	67
4.2. Alcântara: Forma, Estrutura e Identidade	70
4.3. A sinalética de informação e o letreiro na paisagem urbana de Alcântara	71
Segunda Parte - Projeto de Design	
5 — Alcântara – Uma nova hipótese de <i>Wayfinding</i>.....	74
5.1. Conceito	74
5.2. Metodologia, Desenhos e Processo.....	75
5.2.1. Problema, Análise e Hipóteses	75
5.3. Mapeamento e Colocação das Peças.....	77

5.4. Proposta de Re-Design: Forma, Material, Cor, Tipografia, Peças	78
Forma	79
Material.....	79
Cor.....	81
Tipografia	82
Peças	83
Conclusão	88
Bibliografia.....	90
Referências Bibliográficas	94
Anexos	
1. As Heterotopias de Foucault como um adro para o projeto de Design.....	100
2. Desenhos Iniciais	104
3. As Peças	110
3.1. Desenhos Rigorosos e Exemplares	110
3.1.1. Monólito.....	110
3.1.2. Indicador.....	118
3.1.3. Placa de Parede.....	125
3.1.4. Monólito.....	127
4. Apontamentos para o Futuro.....	131

Índice de Imagens

Primeira Parte – História e Sociologia de Lisboa

Figura 1 - Gravura Histórica de Alcântara (Ermida de Santo Amaro)	33
Figura 2 - Gravura Histórica de Alcântara - O Teor bairrista da freguesia	33
Figura 3 - Lisboa com Letreiros Luminosos	53
Figura 4 - Exemplo da tipografia vernacular antiga de Lisboa	53
Figura 5 - Excerto retirado do volume de Jost Hochuli	63
Figura 6 - O equilíbrio visual na representação da forma	64
Figura 7 - Fotografia - A creche Vítor Manoel, Alcântara	72

Segunda Parte - Projeto de Design

Figura 8 - Mapeamento da área da Junta de Freguesia de Alcântara	78
Figura 9 - Evolução conceitual das sinaléticas de pé	79
Figura 10 - O Material escolhido para o desenvolvimento das peças.....	80
Figura 11 - Fotografia - Mosaico Composto por frontespícios de Alcântara	80
Figura 12 - Fotografia - A Paleta cromática de Alcântara	81
Figura 13 - Anatomia das <i>Typefaces</i> escolhidas	82
Figura 14 - Modelação das 4 peças desenvolvidas	83
Figura 15 - Montagem - O "Monólito"	84
Figura 16 - Montagem - O "Indicador"	85
Figura 17 - Montagem - A Placa de parede	86
Figura 18 - Mapeamento - Exemplo da colocação das placas de parede	86
Figura 19 - Montagem - O Marco (Placa de Chão)	87

Introdução

A letra é um componente comunicativo que inicia a sua presença de forma etérea e efémera. É uma representação sonora de um pensamento que se reproduz num desenho. É também uma imagem do conceito proferido que se aglomera com outras para formar palavras e o início de um processo semiótico que nos carrega através do percurso quotidiano e que cria associações, representações e interações. Foi com a letra, ainda falada e não representada, que as sociedades se formaram e deram lugar a grupos, comunidades e civilizações. É uma necessidade basilar à comunicação mundana e urbana. Existe nas cidades e em conjunto com os seus componentes gráficos, como a cor, orienta a sociedade através de processos formados no intelecto.

A sua posição em Lisboa leva-nos à presente dissertação onde, como explícito no título, a letra e a cor são estudadas de forma a que, através de um projeto de design interventivo, se criem novos processos de *wayfinding* para todos os grupos da estrutura social de Alcântara, o antigo *ex-libris* da indústria da capital que é hoje um bairro de características únicas que se encontra em expansão, detentor de uma história que serve como base de inspiração para a intervenção gráfica, que fundamenta a transformação do roteiro contemporâneo da Freguesia.

Problemática

Ao longo do desenvolvimento da dissertação são apresentadas resoluções como resposta à questão inicial que originou o interesse pelo projeto – Poderá uma nova sinalética criar um fluxo social organizado e seguro em Alcântara? As respostas surgiram através do estudo e investigação sobre os efeitos da cor e da letra na sociedade e na urbe, em busca de uma relação identitária à cidade de Lisboa, direcionada essencialmente para a Freguesia de Alcântara. Desta forma procuraram-se soluções de desenvolvimento projectual em que a intervenção física ao espaço consegue trazer novas benesses à comunidade, excluindo a visão de trabalho direto para os grupos primários, incluindo as necessidades dos grupos secundários e dos novos passageiros que preenchem as ruas desta zona: turistas e novos habitantes. A resolução da problemática encontrou-se também através da análise, estudo e desenvolvimento de novos processos de *wayfinding*, diminuição de ruído visual, organização e delimitação de zonas através do retorno identitário e histórico de Alcântara.

Estrutura

Através de um processo de focagem, a tese inicia-se num estudo à história da cidade de Lisboa, seguido de uma componente antropológica e social que analisa a construção das sociedades humanas seguindo o seu caminho para a explicação da tipografia, os seus componentes e a sua estrutura. Após uma análise teórica sucede-se uma componente prática, de cariz projectual onde através de uma metodologia mista nos deparamos com uma resolução, uma proposta de um novo sistema de sinalética urbana para Alcântara, complementada por anotações de composição e estruturação espacial, com foco a uma adaptação às necessidades contemporâneas de Lisboa. Na estrutura do documento existem três componentes ao mesmo: A *Primeira Parte – História e Sociologia de Lisboa*, onde se apresentam todos os estudos históricos, sociais, antropológicos e tipográficos, a *Segunda Parte – Projeto de Design* que expõe as visões finais do projeto, e o volume de *Anexos* onde está disposta a construção e processo do projeto de design que conclui a dissertação através da resposta às questões colocadas inicialmente:

- Como poderemos melhorar o fluxo social em Alcântara?
- Como contornar o ruído visual oferecendo uma melhor informação?
- Pode a sinalética ser apelativa, consciente e apta a todas as faixas etárias?
- Podem a Cor e a Letra distribuir, organizar e delimitar áreas urbanas?
- Como podemos devolver a identidade tipográfica à cidade?

Motivado pela compreensão do vernáculo arcaico da freguesia e a sua falta de resposta às necessidades contemporâneas, o seguinte projeto destina-se a responder às questões apresentadas, de forma linear e pragmática, através de um projeto de design de linguagem contemporânea, que pretende resolver as necessidades de *wayfinding*, informação imediata e legibilidade, com a hipótese de melhorar também o nível de vida dos habitantes e passageiros de Alcântara.

Metodologia

A resolução do projeto baseia-se numa metodologia de natureza mista, qualitativa (através de recolha de informação por observação e diálogos com habitantes), intervencionista (com a experimentação pessoal do fluxo urbano da freguesia) e não intervencionista (pela análise de volumes de especialistas, residentes ou teóricos). Foram trabalhadas as questões teóricas e práticas, relacionando a análise de volumes com a

intervenção local através da comunicação com os habitantes da freguesia.

Assim, a metodologia projectual assenta em três pilares investigativos que em conjunto conferem o resultado apresentado na dissertação:

1. Observação Direta: Com a utilização de um diário gráfico foram registadas observações à sinalética existente em Lisboa, particularmente em Alcântara, assim como observações aos caminhos, edifícios e objetos promotores de novos processos de *wayfinding*, de forma a conceber, através da experiência pessoal, análises às dificuldades que provocam um fluxo social pejorativo na urbe.
2. Crítica da Literatura: Este processo essencial ao desenvolvimento da investigação focou-se na leitura e estudo de volumes e ensaios de pensadores e personalidades importantes, nacionais e globais, para o conhecimento da Tipografia, Cor, Antropologia, *Wayfinding* e Design. Foram analisados documentos de várias épocas com o fundamento de procura do conhecimento da evolução social e desenvolvimento antropológico ao longo da cronologia das sociedades. Esta crítica possibilitou a compreensão da evolução social de Lisboa, o seu progresso histórico e a renderização incompleta que hoje se plasma na cidade contemporânea, com foco nas comunidades de Alcântara, da qual o seu passado histórico, a passagem pela modernidade industrial e o seu resultado formam a identidade apresentada no projeto.
3. Estudo de Caso: De forma a compreender os processos de resolução existentes e apresentar hipóteses projetuais fundamentadas, são referenciados exemplos de cidades como Paris, Los Angeles, Nova Iorque, São Paulo e Londres, grandes centros urbanos globais que sofreram uma mutação física de grande escala com a imposição da letra e cor na urbe, através da absorção de novas tecnologias que alteraram a sua paisagem em prol da publicidade e da apresentação da Letra como guia e orientador urbano.

Estado da arte

A sinalética como disciplina surge recentemente e, segundo Joan Costa, esta deriva diretamente da Heráldica, dos seus signos e brasões, escudos e placas.

No sentido de enquadrar a investigação em relação ao tema geral da Sinalética Urbana, tipografia e cor, a seguinte dissertação, dividida em cinco capítulos, requer a

análise e estudo de várias áreas com o propósito de combinar informação capaz de responder ao problema. Como tal, foi desenvolvida a investigação na área histórica e social de Lisboa, no estudo da cor, da letra e da semiótica. De acordo com Pozzato (2001), a semiótica contemporânea da cidade funciona como um texto definido, articulado e separado. Como em todos os textos, existe informação e elementos meramente comunicativos, cuja presença nada acrescenta à nossa compreensão. É possível então entender que para um indivíduo que desconheça a cidade, uma orientação imediata sem sinalética é algo impossível, uma vez que a falta de conhecimentos não lhe permite entender a direção a tomar ou a formar um sentido de orientação espacial. Esta consciencialização da importância da sinalética urbana é primária ao desenvolvimento do projeto.

A noção da importância da sinalética está documentada e tem vindo a ser estudada. Autores como Joan Costa, Zingale, Lynch, Mollerup e Golledge entendem a cidade como livros que devem ser lidos de forma organizada e que quando bem estruturados, nos ajudam a melhorar o nosso quotidiano, o nosso ritmo e a nossa vida. Golledge (1989) defende a ideia que a exploração e navegação na malha urbana requer a construção mental de um organismo e de uma representação do ambiente. Estes mapas mentais não seguem a lógica Euclidiana e são, na verdade, a justaposição de relações produzidas no nosso subconsciente através de signos e sinais com que nos deparamos. Um destes elementos é a cor que, segundo Wittgenstein, produz mais do que um significado. Na verdade, para Goethe, mesmo quando a cor não é parte de um sistema e apenas surge no mesmo como efeito compositivo, consegue criar efeitos distrativos que nos furtam a atenção ao elemento principal. A cor merece um lugar de destaque no estudo semiótico do design, assim como no estudo da dissertação. A sua influência e presença na urbe são um fator de análise permanente, em particular quando aliada à tipografia. Bertin examina a junção destas duas áreas nos anos 60 com o seu volume *Sémiologie Graphique*, onde classifica as variações visuais da cor com base na materialidade aplicada. Este estudo mantém a sua importância até à atualidade, tendo sido apenas alterado em 1981, por Silvestrini. Este ensaio de Silvestrini e Bertin, aplicado em conjunto com a consciência histórica da cidade de Lisboa, em particular na freguesia Alcântara, possibilita um desenvolvimento aprofundado e correto de uma nova intervenção que revive a sua identidade, personalidade e exclusividade, algo que é

regularmente esquecido durante a criação de sinalética urbana (LYNCH, 1961). Essa identidade provém em muito da tipografia utilizada em Lisboa, onde existem exemplos de projetos com um fundamento semelhante ao pretendido com esta tese, como é o caso da renovação do Parque das Nações, por Henrique Cayatte, ou a sinalética distinta do Museu da Eletricidade, em Belém, que serviu de inspiração material para o desenvolvimento das peças de Alcântara.

Autores-chave

A pesquisa efetuada ao longo da dissertação foi-se definindo pelo trabalho de autores-chave, intelectuais com estudos elaborados em áreas perpendiculares e paralelas ao estudo da sinalética e de todas as suas disciplinas complementares, como a Tipografia e a Cor. Dentro destas três foi ainda considerada a facilidade de legibilidade dos textos, portanto, esta também se tornou um foco de análise com um teor significativo.

Assim, desde os textos históricos da sociedade lisboeta de José-Augusto França, Manuel Canaveira, Beatriz Marques e José Luís de Matos, à análise ao polo industrial de Alcântara por Frédéric Vidal, passando pelas questões sociais e antropológicas com volumes globais de Cassirer, Foucault, Lévi-Strauss, Morris, Zingale e Lynch, diretamente para as análises visuais, tipográficas e colorimétricas de Joan Costa, Jorge dos Reis, Eller, Finizola, Hochuli, Kane e Lupton, vários foram os autores que contribuíram para a compreensão e desenvolvimento conceptual do documento.

Quadro conceptual

O estudo da presente dissertação foca-se na análise de conceitos chave e na sua posterior compreensão. O Congestionamento Social, Ruído e Poluição Visual, Comunicação e Informação, a Tipografia vernacular de Lisboa, *Wayfinding*, História, Cultura, Cor e Identidade, apresentam-se como os conceitos primordiais que se tornaram os pontos de partida para o desenvolvimento da dissertação.

A história de Alcântara tem componentes marcantes que desapareceram e se ergueram com novos formatos. A conceptualização do espaço e das suas alterações históricas, em conjunto com os movimentos sociais e necessidades habitacionais, provocaram cortes e metamorfismos que hoje se projetam no tecido urbano da Freguesia e de Lisboa. São estas alterações que relacionam o presente com o passado

histórico de Alcântara, e são estas representações que remetem a freguesia ao seu passado histórico, industrial e fabril.

Estes elementos, em conjunto com a geografia única, proporcionaram um crescente interesse no desenvolvimento conceptual, assim como a procura por soluções para a contemporaneidade da freguesia, onde a busca pela identidade tipográfica e material se plasmam nas peças desenvolvidas.

Motivado pela compreensão do vernáculo arcaico da freguesia e a sua falta de resposta às necessidades contemporâneas, o seguinte projeto destina-se a responder às questões apresentadas, de forma linear e pragmática, através de um projeto de design de linguagem contemporânea, que pretende resolver as necessidades de *wayfinding*, informação imediata e legibilidade, com a hipótese de melhorar também o nível de vida dos habitantes e passageiros de Alcântara.

Primeira Parte
História e Sociologia de Lisboa

1. Lisboa – História e apontamentos da história de Alcântara

1.1.1. Lisboa e as conquistas

Lisboa é do rio. É das colinas e do clima. É das praias, pessoas e cores.

A história de Lisboa começa nos tempos do Quaternário, onde o estuário do atual Tejo se encontrava unificado com o Sado, existindo a Arrábida como ilha. Somente a partir do Paleolítico, já com a península Lisboeta definida, surgem os primeiros habitantes, cativados por elementos naturais como o clima, a fertilidade dos vales, a pureza das águas e a segurança proporcionada pelo rio (FRANÇA, 1980:6).

Repleta de fatores naturais interessantes para as comunidades, a cidade foi palco permanente de guerras entre povos pela sua conquista e ocupação. Ainda que ligeiras e pouco duradouras, estas ocupações deixaram marcas na terra conquistada pelos Fenícios. Segundo França, (1980:6), em *Lisboa: Urbanismo e Arquitetura*, os Fenícios foram o primeiro povo com ocupação temporal relevante (cerca de seis séculos, do XVIII ao VI a.C.) e é viável terem sido os primeiros a consagrar um nome qualificativo, *Alis Ubbo*, com o possível significado de *Enseada Amena*. A sua ocupação não deixou vestígios e, depois de seis séculos de estadia, o seu lugar foi conquistado por Gregos e Cartagineses que, por sua vez, cederam lugar aos Romanos em cerca de 195 a.C.

A topografia inconstante da cidade destacou desde sempre a sua evolução, intensificando de forma ímpar o seu carácter defensivo e comercial, condicionando o seu crescimento pelas dificuldades limitadoras das colinas, dos vales e do rio (MARQUES, 2009:14). Assim, era expectável que a primeira comunidade organizada derivasse de uma citânia de maior escala na zona do Castelo de S. Jorge. Esta povoação pré-romana cresce com a invasão de Roma, mantém-se e torna-se um dos centros inerentes ao desenvolvimento socioeconómico e com as características culturais impostas pelo império (monumentos, teatros e termas) a distinção de *Município* é prontamente atribuída à cidade. A criação de vias capazes de proporcionar novas rotas de comércio influenciou o seu crescimento e os cruzamentos dos percursos com união a Braga e Mérida fortificaram a designação de Município.

As principais defesas estratégicas do Império Romano em Lisboa centram-se na cidade e, nos seus núcleos urbanos, fixam-se grupos de famílias de cariz agrícola cuja produção de pão, vinho e fruta é utilizada como moeda de troca para proteção e defesa de possíveis invasores. Com esta ocupação, o município necessita de um nome e, assim, os

romanos atribuem-lhe o primeiro oficial conhecido: Olisipo. Segundo França (1980:7), surgiu ainda *Felicitas Júlia*, um nome de homenagem a Júlio César, que não vingou, mantendo-se o anterior como oficial.

O Gabinete de Estudos Olisiponenses (2008:1) afirma que o clima de insegurança proporcionado pelas sucessivas invasões de povos como Germanos (cerca de 500 d.C., compostos por Visigodos e Suevos) e Árabes (700 d.C.), desenvolveu uma feição característica nos habitantes e na própria cidade, que adquire uma índole de fortaleza onde se refugiam os seus residentes – povo maioritariamente abastado, composto por comerciantes, agricultores e grandes proprietários que se transferiram para o interior das muralhas, onde construíram uma cidade opulenta com comércio em África e na Ásia.

A vida na urbe manteve-se segundo estes parâmetros até cerca de 714 d.C., quando a invasão árabe se oficializou. Novos costumes trouxeram novas características organizativas à cidade, não apenas social, mas também arquitetónica e esteticamente. A ocupação Muçulmana transformou a cidade. A sua cor mudou, tornou-se branca como a luz do Sol de África¹, e a topografia da cidade também foi alterada através do desenvolvimento de espaços comuns de passagem, com a função de uma transição fluída numa utilização contrária à permanência (MATOS, 1999:13), detalhe que ainda hoje se consegue observar nos bairros mais antigos. Também o seu nome foi alterado. Olisipo, nome que resistiu aos tempos, servindo de denominação para revistas, livros e objetos históricos, foi adulterado para *Achbuna*, ou *Lixbuna*, no dialeto local, uma mescla hierática de vários estratos rácicos que habitou a cidade (FRANÇA, 1980:9).

Surge então o período de Reconquista Cristã numa Lisboa cobiçada, que desperta a curiosidade dos exércitos de Castela. Estes conseguem a sua conquista em meados de 1000 d.C. As características comerciais da cidade foram o foco atrativo primordial para os Cristãos, uma vez que, nesta época, Lisboa surgia como um dos principais pontos de comércio de toda a Europa com África. Os confortos oferecidos pela atual capital portuguesa também eram alvo de cobiça: o clima, o seu ouro e prata, a produção de ferro, os seus campos férteis e atmosfera agradável, bem como os seus banhos quentes, bens difíceis de conjugar no mesmo local. Lisboa tinha tudo o que precisava para ser uma cidade de grande importância e conforto, tanto comercial como defensivamente, com as suas muralhas circundantes e muros que se estendiam até às margens do Tejo. No entanto

¹ A cor de Lisboa. (2012, Dezembro). Arca de Darwin. Acedido a 22 de Dezembro, 2017.

as guerras entre mouros e cristãos continuam e, segundo o Gabinete de Estudos Olisiponenses (2008:1), apenas em 1147 D. Afonso Henriques conquista a cidade, chegando esta a um período de paz a partir de 1179, quando recebe a carta foral² e é devidamente estabelecida como concelho delineado³ tornando-se capital do novo país.

A conquista e expansão do território português trouxe necessidades e vantagens à Lisboa cristã. A paz facultada pelo término temporário de guerras criou um período de estabilidade, que possibilitou a construção das primeiras Igrejas — edifícios que desenvolveram a criação de futuras freguesias (MARQUES, 2009:14), como a Ajuda, paróquias e a Sé de Lisboa, ponto central religioso da cidade. A tranquilidade criou uma expansão no tecido urbano, o que quebrou os limites delineados pelas muralhas e trouxe novos habitantes para a capital. Com o aumento civilizacional dá-se a primeira necessidade de separar classes e raças em prol de uma organização social sem desacatos. Teresa Martins (2009:12) refere na sua tese que, após as conquistas cristãs, por ordem de D. Afonso Henriques, os restantes mouros existentes na cidade foram circunscritos à habitação na sua zona inicial na encosta Norte do Castelo de São Jorge (presente Mouraria), enquanto que os restantes habitantes foram divididos entre a Baixa e Alfama, dois subúrbios históricos, herdados de um passado de carências e construção aleatória. Mas os atributos naturais da região, aliados à tranquilidade facultada pelo período de paz que se vive, fazem com que as medidas tomadas para hospedar a população não sejam suficientes e, séculos depois, com as ameaças do reino de Castela, o rei D. Fernando (1345 – 83) avança com a construção de uma nova muralha de defesa, a “Cerca Nova”, com uma extensão que vai desde Santa Engrácia ao Cais do Sodré e cuja construção dura cerca de dois anos. A nova muralha permite um novo crescimento na cidade (cerca de 6,5 vezes a dimensão antiga) e a sua segurança, no período do rei D. Afonso III, originou a fixação definitiva da corte na capital do reino.

Por necessidade de crescimento, o Rei D. João I cria, em 1400, a primeira urbanização oficial da cidade, na colina do Carmo. Lisboa continua em expansão e surge a necessidade de ter a corte mais próxima do centro do comércio. Ação tomada pelo rei D. Manuel I, que sai do Castelo e se fixa no Terreiro do Paço. Por volta de 1500, surge o

² Os Forais. Arquivo Municipal de Lisboa. Acedido a 8 de Fevereiro, 2018

³ Subsídios para a interpretação do Foral de Lisboa. Arquivo municipal de Lisboa. Acedido a 8 de Fevereiro, 2018

Bairro Alto, a primeira urbanização de teor renascentista, que transforma hortas e pomares em ruas e casarios, plasmando-se inicialmente num enorme bairro popular que viria a ser um bairro aristocrata, onde as classes altas construíram os seus palacetes. A sua importância para a história de Lisboa foi marcada desde o início da sua presença, pois, mais do que um novo bairro, o Bairro Alto marca uma nova consciência urbanística e arquitetónica na passagem do séc. XVI para o XVII, uma passagem assinalada pela presença Filipina em Portugal.

Em 1580, Filipe II (I de Portugal) inicia o seu domínio e com ele iniciam-se mudanças na cidade. Com uma estética maneirista, proveniente de herança espanhola, o novo rei inicia remodelações no Paço da Ribeira e no Terreiro do Paço, assim como um pouco por toda a cidade, focando-se igualmente em paróquias e igrejas, como a Igreja de S. Vicente de Fora (MARQUES, 2009:16). A presença espanhola foi assinalada pela criação de uma visão urbanista desenvolvida no povo Português. Ainda que o poder residisse em Madrid e todas as obras tenham sido produzidas apenas para manter a dignidade do reino, a estética renascentista trouxe o raciocínio e conceção espacial urbana necessária para a projeção do futuro da cidade. Estes ideais não foram aplicados apenas em bairros de aristocracia, mas também utilizados em bairros de zonas de pescadores e trabalhadores de estaleiros navais, zonas partidas, de crescimento orgânico e espontâneo. Apenas após a acentuação do tecido urbano se começou a notar a construção de palacetes e novos edifícios. A utilização de uma malha ortogonal com fundações geométricas tornou Lisboa numa cidade evoluída, com classe e elegância, digna da sua importância económica para a Europa e o Mundo.

A Planta urbana de Tinoco de 1650 demonstra o emaranhado de ruas e vielas que tornavam a Baixa de Lisboa um local de difícil conhecimento. Segundo Manuel Canaveira (2003:1), esta zona era um dédalo urbano de fácil desorientação. Contudo, o crescimento da urbe tornou-se a sua real inovação, pois, ao contrário do habitual nas cidades medievais, Lisboa cresceu para fora das suas muralhas, delimitando-se pelo rio, fator proporcionado pela presença do Rossio e do Terreiro do Paço.

Posteriormente, a restauração da independência no reinado de D. João IV desponta a necessidade de delinear de forma mais eficaz a cidade. Para isso conta-se com a presença de todos os bairros que transpunham a muralha fernandina. Em 1650, surge a criação de um novo plano de fortificação geral da cidade, que define fronteiras até ao final

do século XIX. Com a ajuda de três engenheiros (Jean Giroton, Jean Cosmander e Charles Legart) é desenvolvido em 1652 o projeto *Linha Fundamental da Fortificação* (ROSA, 2009:14). Apesar desta linha delimitadora nunca ter sido construída, a sua inovação fica marcada pela consciencialização de que “uma obra de fortificação já não continha a cidade em expansão, mas sim a expansão da cidade” (MURTEIRA, 1999:77).

Entre os séculos XVI e XVII, Lisboa obtém um crescimento demográfico tão elevado que a corte é forçada a desenvolver um novo planeamento urbano mais rigoroso que os anteriores. Com a tomada de posse do rei D. João V surgem as visões absolutistas a par com a necessidade de melhorar e aumentar a cidade. Cerca de 1730, o rei começa a planear a construção da *Nova Lisboa*. Uma alternativa que fundamentava a solução às questões urbanas da cidade medieval, que, apesar de todos os esforços, se tornavam problemas graves e difíceis de resolver, muito devido ao aparecimento de edifícios de forma espontânea e sem planeamento. Com a ajuda e proposta do Engenheiro húngaro Carlos Mardel (1696 – 1763), o plano de construção envolvia a criação de um passeio público com uma larga avenida junto ao rio, de modo a regularizar a linha da margem.

1.1.2. O Terramoto – Um Novo Período de Desenvolvimento

“A história de Lisboa, e com ela a do país inteiro, ficou marcada pelo terramoto que, na manhã de 1 de Novembro de 1755, destruiu quase completamente a velha cidade que vivia então os restos da sua opulência.” (FRANÇA, 1989:7)

O terramoto de 1755 não foi caso isolado na cidade de Lisboa. Habituada a tremores menores, apenas em 1531 e 1597, foram registados abalos de escala invulgar. No entanto, algo como o de 1 de novembro de 1755, nunca havia sido mencionado. De certa forma, foi um acontecimento digno de estrear o movimento de comunicação de imprensa na Europa. Nomes como Voltaire e Kant ocuparam-se do trágico incidente e, acompanhados por outros escritores e gravuras (as mais fiéis de Jacques-Philippe Le Bas), preencheram publicações com artigos editados sobre o desastre da capital de Portugal.

O terramoto e o incêndio dessa manhã fatídica devastaram cerca de três milhares das vinte mil casas existentes na cidade. Uma alta percentagem que afetou toda a zona da Baixa, os bairros do Castelo e a zona do Carmo – as zonas mais urbanizadas da urbe. A escala destrutiva foi tão elevada que o Rei ponderou reconstruir Lisboa a partir de Alcântara e Belém (zonas pouco habitadas e sob uma pressão de desenvolvimento fabril), tendo

abandonado esse projeto com a intervenção do Marquês.

Nasce assim uma nova realidade em Lisboa: a cidade Pombalina. Um projeto moderno e detentor de um urbanismo de regras fixas, com uma matriz positivista admirada globalmente, que pretendia terminar com a aleatoriedade e espontaneidade na construção do tecido urbano. Foram tomadas medidas urgentes e indispensáveis pelo único ministro capaz de enfrentar a calamidade, Sebastião José de Carvalho e Melo, mais conhecido por Marquês de Pombal, então secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e futuro Primeiro Ministro. O plano arquitetado pelo Marquês foi impulsionado com o auxílio de engenheiros como Carlos Mardel e Manuel da Maia e cumprido friamente pelos mesmos. Com a condenação ao tombo dos edifícios destruídos, foi delimitada a área da cidade e proibida a construção (privada e pública) fora do perímetro urbano.

O Marquês decidiu redesenhar a cidade, mantendo os seus pontos principais. Com base na reorganização urbana, através da aplicação de uma malha ortogonal (direção planificada de ruas alinhadas cuja organização arquitetónica requer a consideração de regulamentos construtivos antissísmicos), o traçado geométrico obedecia a eixos de composição simétrica com destaques de extremos, monumentos e estátuas. O desafio na reconstrução da cidade era conseguir uma urbe moderna, uma metrópole europeia que fosse também uma face digna de um reino como Portugal. Para tal, o Marquês exigiu a aplicação de medidas urbanísticas que impedissem coações do setor privado, de forma a cumprir o seu projeto sem alterações. Foram assim estabelecidas leis de propriedade com o Estado relativas aos terrenos afetados. A Rua Augusta, com o arco triunfal, que une o Terreiro do Paço ao Rossio, demonstrou-se o exemplo perfeito da nova organização urbana da cidade por um outro motivo: com a sua reconstrução, o Marquês devolveu o um novo interesse burguês à Baixa e com a sua extensão, a norte do Rossio, surge o *Passeio Público*⁴, designado por um jardim central com lagos, repuxos e cascatas, gradeado e fechado e destinado apenas à Burguesia (LE CUNFF, 2003:181).

Mas não só a Baixa foi alvo de reformulação. O novo plano Pombalino abrangia o restauro e reorganização de outras zonas urbanas em expansão e criou novas, como o Bairro das Águas Livres, nas Amoreiras, a Lapa e São Bento (MARQUES, 2009:18). Com a construção destes Bairros, desenvolveu-se também o projeto para a reabilitação do Porto de

⁴ Melo, A.H, et al, (2008), História de Lisboa – Tempos Fortes, Gabinete de Estudos Oisiponenes, Direção Municipal de Cultura, Lisboa

Lisboa até Pedrouços e iniciou-se o processo de hierarquização do dimensionamento das vias (como na restante Europa), surgindo os primeiros estabelecimentos oficiais de caráter fabril, como a Cordoaria Nacional, na Junqueira.

A cidade continua a evoluir mesmo após o afastamento do Marquês de Pombal com a subida de D. Maria I, em 1777. Numa tentativa de recuperar parte do tesouro nacional, as obras públicas estagnaram e a cidade é embelezada com marcos na sua toponímia (primeiras sinaléticas em 1801). Interrompeu-se assim a construção de edifícios que se tornariam símbolos da ascensão do Liberalismo que envolvia a cidade, como a Basílica da Estrela, a Ópera de São Carlos ou o Palácio da Ajuda. A construção do Teatro Nacional D. Maria II (1843 – 1846), do Arquiteto F. Lodi é uma rutura completa com o período anterior, surgindo com a consciencialização do romantismo urbano e o aparecimento de jardins e miradouros como São Pedro de Alcântara, Estrela e Príncipe Real. A visão naturalista criada por um sentido estético moderno e romântico traz a plantação de árvores no Rossio e nas Avenidas.

Com o crescimento social também o tecido urbano é novamente alterado. Em continuação da visão naturalista da cidade, o Passeio Público é aberto e forma-se a Avenida da Liberdade (LE CUNFF, 2003:182). Esta obra, da autoria do engenheiro municipal Ressano Garcia (1847-1911), cria o início das Avenidas Novas. Nesta época é também construída a Avenida Fontes Pereira de Melo, elo unificante entre a Avenida da Liberdade, o parque da Liberdade (atual Eduardo VII) e o Campo Grande, que transpõe Picoas e a Avenida Ressano Garcia (Avenida da República). Este novo plano vem criar um desafogo urbanístico à cidade, mantendo-se ainda hoje como um dos principais pontos de passagem de Lisboa.

As alterações à cidade continuaram num ritmo frenético. Alguns locais, contrariamente à Avenida da Liberdade, foram modificados para manter as suas características, como, por exemplo, a Baixa Pombalina que se tornou o centro político, social e económico da cidade (CANAVEIRA, 2003:139). No entanto, é inevitável afirmar que o centro capitalista da cidade se tornou a Avenida da Liberdade, especialmente após a I Guerra Mundial. Com a ocupação dos blocos vazios no tecido urbano surgem edifícios históricos, como o Hotel Palace e o Palácio Castelo Melhor, projetados sob um estilo tardio de Arte Nova, aos quais se vieram juntar o Cinema Tivoli, o Teatro Éden e o Hotel Vitória. A criação destes edifícios possibilitou a conceção de novos bairros para uma classe média

emergente que se estabeleceu nas zonas circundantes da Avenida.

Para responder às necessidades de construção, era necessária a produção de material e tal continuava a ocorrer em Alcântara. A procura por emprego produziu um enorme fluxo de novos habitantes na cidade e nesta zona era possível encontrar um ofício fabril com um grau de facilidade superior a qualquer outro ponto da cidade. Assim surgiram as Vilas Operárias e posteriormente os Bairros Sociais. Alcântara já não era a zona exterior operária da cidade. Era agora uma parte fundamental e uma ligação entre o centro e Belém. No início do século XX, a sua importância intensificou-se. A construção da Avenida de Ceuta é a primeira de três intervenções importantes para esta zona da cidade, que durante este período, tal como outras zonas centrais de Lisboa, sofreu alterações importantes na sua toponímia.

O ano de 1938 marca uma viragem significativa na reformulação urbana através de novas possibilidades jurídicas, técnicas e financeiras. A presidência de Duarte Pacheco trouxe um crescimento demográfico⁵ que obrigou a câmara a procurar novas formas de resolver as questões do alojamento na cidade. Forma-se então o plano do urbanista De Gröer, que propunha a expansão da cidade para Norte através da construção de bairros urbanos e novas avenidas como Alvalade⁶.

Na década de 40, ocorre outro momento importante do Estado Novo: a grande Exposição do Mundo Português⁷. Para comemorar o aniversário da Fundação do Estado Português, é construída em Belém a exposição que alterou a fachada ribeirinha lisboeta (SÁ, 2001:114). Plasmando a relação íntima entre a cidade e o rio, o arquiteto Cotinelli Telmo edificou o quadrado central de Belém, unificando o seu Padrão dos Descobrimentos ao Mosteiro dos Jerónimos com a Fonte Monumental no centro. Na mesma década, devido à explosão demográfica, surgem as construções orgânicas, espontâneas dos bairros de lata próximos dos bairros burgueses, como se verificou no Vale de Alcântara, com o aparecimento do Casal Ventoso (MARQUES, 2009:22).

Lisboa torna-se uma grande metrópole com trabalhadores que habitam fora da urbe. É adquirida a consciencialização de que é necessário criar meios para conseguir unificar a cidade aos seus arredores e, em 1966, é inaugurada a Ponte sobre o Tejo, sendo esta a maior

⁵ Brito, V. E Camarinhas, C. (1997), Elementos para o Estudo do Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa (1938), Arquivo Municipal CM-Lisboa, Acedido a 12 de fevereiro de 2018

⁶ Branco, A.(2013), Saber Alvalade: Roteiro de um bairro, hemerotecadigital.cm-lisboa.pt, Acedido a 12 de fevereiro de 2018

⁷ Lisboa – Breve História dos Planos Urbanísticos, Departamento de Engenharia Civil, Arquitetura

construção da cidade futurista em que Lisboa se tentava tornar. A segunda metade do século XX é atravessada por um novo período de pausa no desenvolvimento urbanístico, apenas marcado pelo grande incêndio do Chiado que veio desertificar a habitação na Baixa e, posteriormente, surge a Expo 98 que, de forma semelhante à Exposição do Mundo Português, alterou a toponímia da zona dos Olivais, que sofreu uma reconstrução, proporcionando-se também uma nova travessia sobre o Tejo, a Ponte Vasco da Gama.

Nos últimos anos, o fluxo intenso de turismo na cidade obrigou a novas reestruturações no tecido urbano e a zona ribeirinha continua a ser um dos seus principais focos. As intervenções no Mercado da Ribeira, Cais do Sodré, Cais das Colunas e a Avenida 24 de Julho são exemplos de um planeamento urbano que pretende inovação com foco na herança cultural da cidade. As obras de recuperação de Lisboa ocorrem agora um pouco por toda a cidade, com um foco superior de recuperação e menor de reorganização. Estas existem não só junto ao rio, mas também no interior da urbe, desde o conserto de passeios e locais de passagem ao restauro de edifícios privados e públicos.

A cidade manteve-se cerca de 20 anos sem intervenções de grande escala. Um período demasiado longo, considerando a sua história e a necessidade permanente de expansão e evolução. Devido à enchente turística presenciada nos últimos anos, estas alterações e reestruturações foram necessárias para o bom funcionamento da urbe. No entanto, a desorganização social continua a existir, a falta de informação gráfica continua presente nas ruas e, com ela, todo o processo natural de *wayfinding* se perde.

1.2. O Vale de Alcântara

1.2.1. História e Evolução

Alcântara é o elo de ligação entre a serra e o rio. É a união entre Monsanto e o Tejo e reúne uma comunidade com uma herança industrial, composta por uma ampla diversidade geracional em processo de evolução social.

É uma freguesia histórica com uma toponímia que deriva da existência de uma ponte. O nome original da freguesia, *Al-Kantara*, *A Ponte* (VIEIRA DA SILVA, 1960), provém do árabe e da ocupação muçulmana, época de construção da ponte que deu nome à freguesia. Ao longo dos séculos, a ponte sofreu diversas alterações, crescendo e mutando-se de forma a responder às necessidades dos seus utilizadores quotidianos (Figura 1), mas também por ter sido palco de momentos históricos importantes como a entrada Filipina em Portugal, com a batalha perdida entre D. António e Filipe II de Espanha.

Desde o seu início social que Alcântara funciona como um elo geracional entre o mundo rural e o mundo urbano, um ponto de entrada de novos habitantes na cidade, na sua maioria provenientes de centros rurais, que aqui procuram empregos nas indústrias. Apesar da forte ligação à industrialização, Alcântara manteve um teor rural através da união de elementos naturais: o rio, o vale, Monsanto e a freguesia⁸. Esta diversidade proporcionou características únicas à zona e assim surgiram instrumentos técnicos como moinhos de maré e vento e fornos de cal. Posteriormente, a topografia tornou Alcântara um interesse para a família real, que entre o final do século XVI e XVIII, construiu palácios, quintas no Calvário e o convento das Flamengas (MARQUES, 2009:25).

A ribeira de Alcântara manteve-se demarcador de território e constituinte do vale, mesmo após a perda dos seus ramais, com importância para o progresso da freguesia. A energia hidráulica que o seu leito produzia foi um fator fundamental para o desenvolvimento industrial de Alcântara, começando pela Fábrica da Pólvora⁹ (1690), que, em 1727, durante o reinado do rei D. João V, cresceu e se tornou num complexo de grande escala marcante ainda hoje na toponímia da freguesia com a rua de seu nome.

Este reinado foi um os períodos mais importantes para o desenvolvimento de Alcântara. O seu foco era a criação de uma *Nova Lisboa*, pondo fim aos problemas de crescimento orgânico, geradores de questões relacionadas com a insalubridade e falta de arejamento, questões características de uma era medieval. Foram construídas fábricas, a ponte foi alargada para responder ao fluxo urbano e foram elaboradas obras públicas para reformular e corrigir defeitos no tecido da freguesia. A construção de um novo palácio para D. José I também influenciou a velocidade nas obras, pois a melhoria do acesso fluvial fora necessária para o transporte dos materiais de construção. A maior e mais importante obra executada durante este reinado foi o Aqueduto das Águas Livres. Imponente construção ostentativa das riquezas provenientes do Brasil.

Após o terramoto de 1755, a destruição da cidade obrigou a um novo ordenamento do território e Alcântara, como zona pouco danificada sofreu de um crescimento demográfico superior à sua capacidade. Sem a possibilidade de construção, pois foi proibida a edificação fora das fortificações centrais da cidade. Assim, o decreto criado no pós-terramoto ajudou no défice evolutivo de Alcântara até aos finais do século XIX. Com o

⁸ Janeiro, A. (2011), Processos de Reconversão: O caso de Alcântara, Lisboa

⁹ Freire, J.P., (1929), Alcântara: apontamentos para uma monografia, Imprensa da Universidade, Coimbra

novo plano de alargamento da cidade, a freguesia torna-se um polo mais próximo do centro da capital e, com a sua história e características, iniciam-se os primeiros focos de industrialização no Vale.

O século XIX trouxe uma ideologia liberal que estimulou o desenvolvimento industrial agrícola, o que produziu crescimento económico e demográfico nos polos industriais da cidade. Esta ideologia veio criar um fosso social com o aumento da indústria, bem como a mão de obra precária que originou um aumento de riqueza nas entidades patronais, proporcionando-lhe novos cargos sociais e políticos, que ampliaram o seu poder. Alcântara, enquanto um dos principais polos industriais da cidade, sofreu com as novas ideologias e filosofias sociais implementadas. A sua paisagem ficou permanentemente marcada pela presença de fábricas têxteis de grande escala, como a Fábrica da Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonenses.

Com o crescimento industrial surgiram novas carências estruturais e, para alargar a capacidade organizativa ao fluxo urbano, foram criadas as estações ferroviárias de Alcântara-Terra (1888) e, posteriormente, Alcântara-Mar (1891). A primeira estação, sobre a ribeira, veio colmatar a revolução que se vivia em prol da industrialização. A construção das duas estações aumentou a possibilidade de deslocamento dos operários. No entanto, isto trouxe ainda mais habitantes para a freguesia, originando uma nova expansão demográfica não correspondida com habitação. Como resposta a esta necessidade, surgiram os primeiros pátios da cidade, locais de pequenas dimensões que albergavam várias famílias e com o declínio da aristocracia, também os antigos palacetes e conventos de ordens extintas se tornaram alojamentos baratos com aluguer por quarto.

Nas décadas seguintes, devido à industrialização e às necessidades estruturais das fábricas, a construção em ferro torna-se um fator de elevada importância (com a construção dos elevadores) e, em Alcântara, com a construção do Mercado, entretanto demolido. A utilização deste material na construção mantém-se até à atualidade nesta freguesia, revelando vestígios que remetem à sua herança (FONSECA, 2016:1).

A instauração de um governo de cariz autoritário em 1926, trouxe diversos fatores construtivos, em particular uma nova estética baseada no modernismo arquitetónico que marcou a era do Estado Novo em Portugal. Com o novo governo surgiram obras públicas e Alcântara foi um dos focos de intervenção do então Presidente da Câmara Duarte Pacheco

(1938), que instaurou o *Plano de Gröer*¹⁰, elaborando num período de 10 anos (1938 – 1948) vastas projeções urbanas que visaram a construção de novos bairros sociais em zonas de expansão demográfica superior. Em Alcântara foram desenvolvidas novas infraestruturas, em particular o viaduto Duarte Pacheco e a Avenida de Ceuta (construção que fez desaparecer a ribeira e a ponte de Alcântara). Foram igualmente desenvolvidas zonas verdes como a Tapada das Necessidades e o Parque Urbano de Monsanto.

Durante a década de 1940, o tecido de Alcântara é transformado. Surge o percurso pedonal entre Alcântara e Belém, composto pelas Docas recreativas, o Museu Popular, o Padrão dos Descobrimentos e todas as infraestruturas da Grande Exposição do Mundo Português (SÁ, 2001:115). Surgem as grandes Avenidas, como a Avenida de Ceuta e a sua ligação à Avenida da Índia e à Avenida 24 de Julho, que trouxeram a uma nova realidade aos canais de passageiros e mercadorias. As novas estruturações urbanas trouxeram novamente mais habitantes para Alcântara e, para responder às necessidades habitacionais da população, até 1945 são edificados vários blocos nos quarteirões da zona alta de Alcântara, alterando a sua paisagem urbana e formando um bairro composto na sua maioria por comerciantes e donos de pequenas oficinas (JANEIRO, 2011:40).

A construção de infraestruturas viárias e de transportes no Vale de Alcântara proporciona uma consolidação nas atividades fabris. As fábricas já não necessitam de estar presentes na freguesia e têm a possibilidade de se deslocar para zonas mais amplas e menos urbanas. Assim o território fica marcado pelo crescimento de pequenas e médias unidades industriais, diminuindo os espaços verdes e marcando a malha urbana por uma maior presença industrial. Apesar de todas as construções ao longo dos séculos na freguesia, aquela que marcou de forma mais profunda o tecido urbano de Alcântara foi a construção da ponte 25 de Abril (então Ponte Salazar), na década de 60. Estrutura que consolida as duas margens do rio Tejo, veio separar bairros e rasgar a malha urbana, deteriorando a qualidade de vida nesta zona, com o ruído e aumento de tráfego, acentuando a complexidade de canais de infraestruturas e trazendo uma nova possibilidade às empresas, que podiam agora situar-se na margem Sul de Lisboa.

Desde o seu início que Alcântara é uma zona de interesse construtivo pelos seus elementos naturais, terrenos e qualidades, que se afirmaram a nível local e regional ao longo dos séculos, fazendo desta zona um canal que se tornou a porta da cidade. Os aterros de

¹⁰ Plano de Gröer – Plano de Urbanização definido pelo arquitecto Étienne de Groër

onde saíram as grandes avenidas, as estações e os caminhos-de-ferro e o desenvolvimento industrial que marcaram o vale separaram-no de um passado longínquo com uma paisagem rural. Alcântara é hoje, um centro urbano bairrista, popular, com uma toponímia marcada pelo seu passado industrial, repleta de arte, novas construções e urbanizações, centros criativos e um espírito jovial que interage com gerações passadas.

1.2.2. Alcântara Gráfica

A questão social foi um enorme potenciador para a presença artística e criativa em Alcântara. A reunião de novos habitantes provenientes de êxodos rurais, em conjunto com as evoluções industriais, formou um bairro com uma forte componente política onde a semelhante situação social rapidamente providenciou alegria, organização de espetáculos de rua, teatros públicos, a edificação de um cinema e a participação nas marchas populares da cidade com um grupo singular.

Apesar de toda a arte popular desenvolvida pelos próprios habitantes, Alcântara nunca transmitiu mais do que o teor de um bairro industrial, nunca sendo referida como ponto artístico ou criativo e, à exceção de Norberto de Araújo¹¹, os escritores de Lisboa não trabalharam sobre a freguesia. Contudo, após a revolução de 25 de abril de 1974, tudo mudou e surgiram novos projetos¹², na sua maioria de teor político. Foi exemplo das novas criações o *Mural de Alcântara*, um *ex-libris* das paredes exteriores Lisboetas e uma das mais vivazes recordações gráficas da revolução (LOUÇA, 2014). Durante vários, anos estiveram representados diversos momentos da revolução de abril, bem como outros momentos da jovem democracia portuguesa, pinturas desenvolvidas em conceções artísticas apartidárias, com um projeto final marcante, “40 anos, 40 murais”, uma celebração aos 40 da revolução.

Os movimentos artísticos cresceram, evoluíram e tornaram-se fundamentais em Alcântara, moldando a freguesia a um conceito urbano que preenchia as paredes com obras de artistas nacionais e internacionais, e com intervenções sociais, como a recuperação da estação ferroviária de Alcântara-Mar, uma colaboração entre a Galeria de Arte Urbana¹³ (G.A.U.) com artistas convidados e habitantes ou passageiros interessados em partilhar

¹¹ Norberto Moreira de Araújo (Lisboa, 25 de abril 1889 – 24 de novembro 1952), escritor e jornalista

¹² “As Melhores obras de arte urbana em Lisboa” disponível em lisbonlux.com/magazine/lisbon-street-art.
Acedido a 13 de fevereiro de 2018

¹³ Galeria de Arte Urbana, GAU, do Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa

experiências artísticas.

Hoje Alcântara mantém-se intimamente relacionada com arte, em especial urbana. A criação de centros criativos de grande importância para Lisboa, como o *LX Factory* e o *Village Underground*, que fizeram da freguesia um centro cultural com reconhecimento nacional e um ponto turístico, um museu livre com obras representadas nas suas paredes, uma teia com museus, restauração e comércio, que preenche o vale.

1.2.3. Espaço e Organização Urbana

“Em Lisboa o conceito de bairro está fortemente ligado às práticas culturais: fado ou festivais populares contribuíram para a ideia de uma cidade construída por uma justaposição de pequenas comunidades onde a diversidade de origens e afiliações sociais contribuem para a criação de uma identidade coletiva original” Vidal (2003)

Com a criação das duas estações ferroviárias, Alcântara tornou-se a nova Porta da Cidade de Lisboa, sendo refúgio do novo êxodo rural, agora mais facilitado, com novos habitantes que evoluem a representação de *Bairro social* (Figura 2). Surge a era do distrito popular e Alcântara deixa de ser conhecida apenas como polo industrial, crescendo como freguesia — com história, património e complexidade territorial. Torna-se uma zona mista, repleta de habitantes (operários, funcionários e artesãos) que estimulam a sua forte dinamização bairrista, produzindo qualidades e desenvolvimento urbano com atividades próprias, sensibilidades sociais e práticas relacionais baseadas no parentesco, origem, identidades profissionais, que se tornam valores comuns de aproximação. Formam-se três perspetivas sobre os seus valores sociais: O *Subúrbio* de classes operárias, o *Distrito Popular* (um bairro de cariz tradicional agora inserido na cidade) e o *Bastião Republicano* (território onde um projeto coletivo é realizado).

Numa análise social e espacial (com foco principal no território, população e atividades sociais), o Bairro não se pode definir como um território delimitado. Ele era constituído por uma heterogeneidade social, sem burguesia, com uma separação de classes apenas espacial. Era dividido e subdividido, não pelo poder económico dos residentes, mas pela presença de instituições como a Sociedade Promotora de Educação Popular no Largo do Calvário. Assim, a união e linguagem familiar demonstra a sua força comunitária, sendo possível entender a origem dos habitantes e as suas relações com a comunidade. Era um bairro industrial, num país rural, repleto de origens diferentes com esperanças iguais.

O turismo é um potenciador da cidade (VIDAL, 2014:118). O seu crescimento e as melhorias urbanas estão permanentemente interligados e Alcântara não foi exceção ao efeito provocado pelo turismo. Este fator provou ser um interessante foco de observação pelas transformações que incita no processo de urbanização, desde a reformulação de identidades corporativas e sociais, metamorfoses urbanas e a sua influência nos processos de *wayfinding* da cidade. No mundo artístico, apenas Norberto de Araújo dedicou capítulos¹⁴ à freguesia industrial, ao seu crescimento, à arquitetura histórica e aos seus símbolos. A presença da freguesia na obra de Araújo potenciou o interesse do povo e o turismo manteve-se em pequena escala ao longo do século XX, chegando aos dias de hoje com uma presença completamente superior. Manteve-se o património industrial de Alcântara, um elemento essencial para o entendimento da sociedade e da própria cidade, constituinte de uma harmonia existente entre o presente e o passado, apoiado na época da desindustrialização.

A desindustrialização foi um momento marcante para Alcântara, não só pela saída de várias entidades comerciais, mas pelos efeitos que esta saída provocava nos espaços urbanos. Marcou o território, rasgou o tecido urbano e tornou Alcântara numa freguesia com um aspeto negativo e abandonado (ARAÚJO, 2009:196). Esta nova estética representada pela desativação das fábricas e espaços sem perspetiva de atribuição e revitalização trouxe uma nova necessidade à freguesia: uma nova cara. Assim, esta apoia-se no seu estatuto bairrista e cria novos espaços de lazer como o Éden Cinema Alcântara, em 1918, de forma a cativar as relações entre os habitantes. No entanto, apesar da conotação negativa que os edifícios abandonados conferiam a Alcântara, a sua história é intrínseca à área que ocupam, pois continuam a contribuir para a história e caracterização da freguesia.

Com esta consciencialização, no final do século XX, inicia-se um período de mudança, como o reaproveitamento de áreas e espaços sociais desativados onde se formam centros criativos e artísticos, museus, zonas de restauração, mercados contemporâneos, habitações e locais de aglomeração social, que proporcionam relações e contactos entre gerações. Nos novos espaços reaproveitados, temos como exemplo o Museu do Oriente (antigos armazéns da Comissão Reguladora do Comércio de Bacalhau), o *Lx Factory* (instalações da antiga Companhia da Fiação Lisbonense), o complexo habitacional e comercial de Alcântara-Rio, nas imediações da antiga CUF, e também a antiga fábrica de

¹⁴ Araújo, N. (1934-40), *Peregrinações em Lisboa*, Vol. IX, Lisboa

chocolates Regina se transformou num complexo habitacional

Com as novas intervenções há mais espaço público, com mais e melhores ligações pedonais. As novas obras aumentaram as relações sociais entre habitantes. São não-lugares que unem a freguesia e é a sua história que mantém a componente bairrista numa época de maior heterogeneidade geracional e social.



Figura 1 - Gravura histórica de Alcântara. Representa a colina de Santo Amaro, antes da urbanização, quando ainda apenas existia a capela e o seu caminho íngreme. Fonte: <http://www.jf-alcantara.pt/galeria/> acedido a 02/01/2019

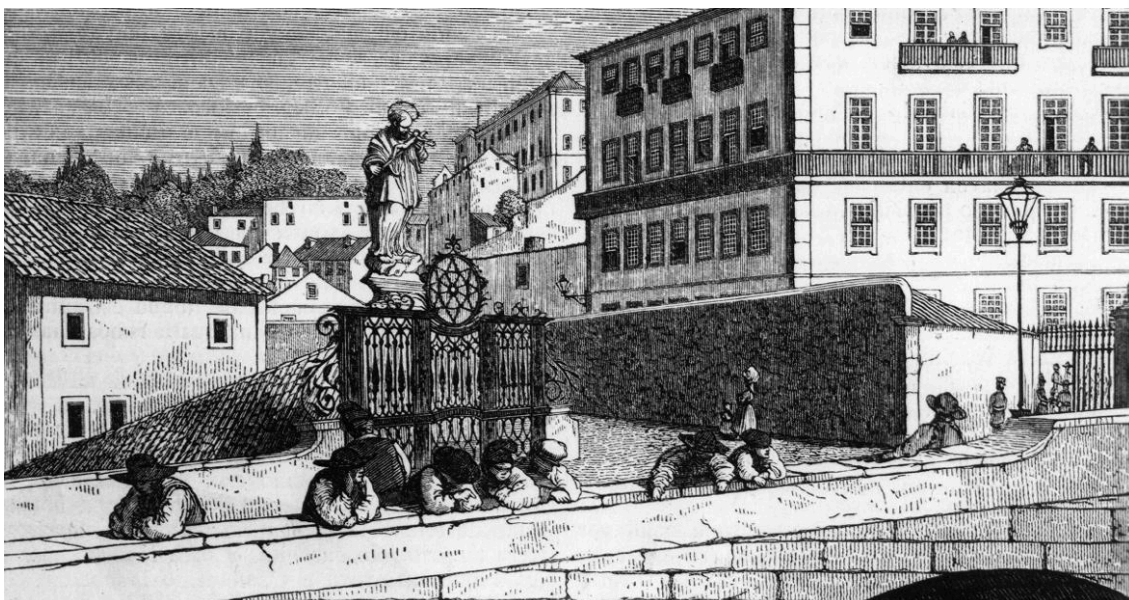


Figura 2 - Gravura histórica de Alcântara. Numa representação de um período mais moderno da freguesia, podemos observar uma Alcântara de teor bairrista, com diversas estruturas de ferro e a sua ponte. Fonte: <http://www.jf-alcantara.pt/galeria/> acedido a 02/01/2019

2. Lisboa Social e Antropológica

2.1. A Leitura da Cidade — Estrutura Antropológica de Lisboa

“A Human community is a body of people sharing common activities and bound by multiple relationships in such a way that the aims of any individual can be achieved only by participation in action with others¹⁵” (FIRTH, 1951:41)

Lisboa é uma cidade de comunidades segregadas em zonas díspares, unidas por fatores históricos, aglomeradas em bairros, freguesias e diluídas pelas suas sete colinas. São compostas por indivíduos únicos, grupos primários¹⁶ e secundários, novos habitantes que formam aglomerados sociais diversificados que transformam estas pequenas comunidades na complexa capital de Portugal. Ao longo da sua criação e desenvolvimento, estas pequenas comunidades foram surgindo através de atributos paralelos entre indivíduos, como a religião, condições sociais, lugar na sociedade e as suas origens. Estas e outras características elevam a proximidade entre pessoas e formam as Relações Sociais. É através delas que se criaram métodos de análise compostos pelas interações que proporcionam a compreensão da Estrutura Social de cada freguesia.

A análise a uma sociedade, neste sentido com foco na freguesia de Alcântara, é impossibilitada sem a articulação de quatro disciplinas do campo social que em conjunto formam a nossa compreensão sobre a sua estruturação. Para tal, de acordo com Lévi-Strauss (1963:285), o antropólogo deve sempre compreender a diferença entre as quatro disciplinas de análise estrutural e considerar que, se História e Etnografia existem para adquirir informação, Sociologia e Antropologia existem para construir modelos sociais através dessa mesma informação, pois se “A Estrutura é a designação de visível que, por meio de um filtro na pré-linguística lhe permite transcrever-se em linguagem” (FOUCAULT, 1970:150), compreende-se que a Estrutura é a componente interna que organiza o que exteriormente observamos como uma sociedade.

Para o entendimento do assunto em estudo é necessária a compreensão desta composição social e dos modelos construtivos que procuramos, pois, como afirmado por

¹⁵ Tradução livre: “Uma comunidade humana é um corpo de pessoas que partilham atividades comuns e se relacionam através de múltiplas relações em que, individualmente, podem ser conseguidas apenas com a participação de outros” (FIRTH, 1951:41)

¹⁶ Segundo Firth (1951:42), os grupos primários são os coletivos de pequena escala cujo quotidiano é desenvolvido na zona da comunidade, como famílias, vizinhos e amigos.

Kroeber¹⁷:

“A “Estrutura” é um termo razoável para uma palavra com um bom significado que rapidamente se tornou um termo de moda e que, durante o seu auge, é aplicado de forma errada devido à sua beleza. Claro que qualquer típica personalidade terá a sua estrutura, mas também uma sociedade...” (1948: 325)

Uma forma preferível para a percepção do termo *Estrutura Social*¹⁸ e o que ele representa é visualizar um processo de afastamento e aproximação¹⁹, iniciando a nossa percepção no indivíduo singular que, através de relações sociais, irá comunicar com outros indivíduos singulares que partilham dos mesmos interesses e gostos. Ao plasmar estes interesses, os indivíduos criam famílias, grupos primários, produzem gerações posteriores, hierarquias sociais e criam comunidades que se tornam em sociedades. As comunidades organizam-se e estratificam-se baseadas nas relações de proximidade entre os grupos internos e, assim, criam-se as diretrizes e a Estruturação Social. Esta organização e estruturação é também formada pela consciência de ocupação do espaço urbano por parte da comunidade. Na verdade, para Weber e Lévi-Strauss, existem dois princípios fundamentais para a estruturação social: o princípio espacial e o princípio económico e urbano (FREITAG, 1962:44). O primeiro reflete a disposição de parentescos, classes sociais e a expressão espacial, uma manifestação inicialmente inconsciente da razão humana que Freitag eleva, afirmando que, apesar da inconsciência do coletivo, podemos encontrar no espaço urbano uma forma de racionalização dissimulada na construção humana que muda a cidade, cria e transforma o espaço social. No segundo princípio, encontramos as cidades produtoras (industriais) e as consumidoras (comerciais), cada uma com a sua função económica.

Iniciamos o estudo no singular, passando a grupos primários e à composição de parentescos, pois, tal como a linguagem, a Estrutura é composta por um padrão de acontecimentos que se unem para criar uma representação repleta de exigências, comunicação, standards e controlo. E é com a consciência deste procedimento que podemos desenvolver os métodos/modelos qualitativos ou quantitativos que vão estudar as necessidades quotidianas do tecido basilar da comunidade (famílias, vizinhos, amigos). Para percebermos a Estrutura temos de analisar modelos possuidores dos seguintes

¹⁷ Alfred Louis Kroeber, (1876 – 1960), antropólogo americano, estruturalista e linguista.

¹⁸ Ver anexo 1 – “As Heterotopias de Foucault como adro para o projeto de Design”

¹⁹ Eames Office. (1977), *Powers of Ten*TM

requerimentos:

1 – Apresentação das características elementares de um sistema: todos os elementos estão interligados e funcionam por funções individuais que formam um coletivo. É, portanto, impossível alterar um sem alterar o conjunto;

2 – Cada modelo deverá ter a capacidade de ordenar mutações que originarão modelos semelhantes;

3 – Os requerimentos anteriores tornam possível a previsão da reação individual dos modelos. Cada um deverá ser desenvolvido de forma a que, à mínima alteração, seja possível analisar modificações e resultados.

A importância dos estudos sociais é indiscutível. No entanto, produz a incerteza de que, analisando um fenómeno, nos é possível ou impossível desenvolver modelos conscientes que se enquadrem numa escala semelhante ao do próprio fenómeno. Lévi-Strauss ilustra este paradigma com o exemplo do casamento. Numa sociedade primitiva, produzimos um estudo denominado de modelo mecânico — remetente a circunstâncias que estão a ocorrer no momento — pois as leis desta sociedade são declaradas através de ações que unificam e hierarquizam todo o seu clã, em base nas relações de parentesco. Na sociedade ocidental contemporânea, o processo relacionado com o casamento é algo trivializado, livre e desapreciado. Apenas nos interessam os elementos do modelo estatístico como as percentagens, gráficos e somatórios para compreender a demografia social, os movimentos humanos, a fluidez e a quantidade de informação existente em torno deste fenómeno social. Estes dois modelos são sempre diferenciados, mas permanente presentes em todas as sociedades. Como tal, o antropólogo não poderá ignorar as disciplinas que colaboram com a antropologia para produzir os métodos de análise social.

Contudo, com o decurso da história, surgem novas formas de provar a funcionalidade destes métodos, imiscuindo o conceito de *cultura* nos seus resultados para comprovar que os estados emocionais criados pela aproximação psicológica ao ambiente, espaço físico e social, facultam sentimentos no ser humano que proporcionam ações que, quando perpetuadas, se tornam marcos de cultura para uma comunidade. Mead vê o ser humano como um elemento constituinte de um todo social cujos comportamentos resultam da cultura na qual está inserido²⁰ e Wilson, com o seu termo Sociobiologia²¹, afirma que as

²⁰ “The Behaviour of an individual can be understood only in terms of the whole social group of which he is a member since his individual acts are involved in larger social acts which go beyond himself and which implicate the other members of that group...” (1934: 6/ 7), “*Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*”

mudanças sociais de um indivíduo ocorrem devido à sua biologia e ao impacto que o espaço e a cultura produzem no mesmo. Apoiado por Cassirer, que defende a existência num elo entre o ser humano e os lugares. O mesmo autor completa o seu pensamento apresentando um terceiro elo de ligação, o *Sistema Simbólico*, que proporciona novas formas de adaptação ao ambiente, pois, segundo Cassirer, a linguagem e o pensamento simbólico são pontos constituintes da espécie humana e o pensamento sobre as relações depende do uso de símbolos e dos seus significados para os sujeitos (MORRIS, 2014:424).

Estes últimos, além da criação de métodos de análise, da interligação de disciplinas e todo o estudo aprofundado sobre as relações, grupos e elementos constituintes do tecido social, declaram a necessidade de compreender a biologia do Homem, a sua envolvência no espaço (físico e social) e a cultura na qual está inserido, de modo a podermos entender a Estrutura da comunidade que estamos a estudar. Na verdade, a Estrutura Social é uma variante entre valores e está dependente de várias condições e é influenciada por inúmeros fatores que envolvem uma sociedade. Não existe uma Estrutura fixa ou um modelo concreto para se desenvolver. Cada comunidade terá a sua e cada sociedade terá o seu grupo de estruturas que irão resultar numa Estrutura geral.

Conclui-se assim que, para poder analisar a Estrutura Social e as questões basilares dos elementos pertencentes aos grupos primários de uma freguesia como a de Alcântara, é primordial entender a sua história, percorrer o espaço e analisar a sua etnografia, demografia e os fatores que proporcionaram a configuração da sua malha urbana.

2.2. Demografia e Morfologia:

2.2.1. Mapeamento Urbano

A capital portuguesa sofreu ao longo de toda a sua história incalculáveis agitações demográficas espontâneas, quantitativas e qualitativas, que provocaram a necessidade de alterar a sua morfologia através de expansões orgânicas e planeadas. A sua paisagem ecológica, natural, foi levemente alterada, metamorfoseando-se ao longo de séculos, na atual paisagem cultural de Lisboa. Numa fase primária, restringidas aos limites da cidade, estas obrigaram a urbe a crescer sobre as colinas circundantes, criando novas freguesias, municípios e posteriormente a Área Metropolitana de Lisboa²²(AML). A morfologia da

²¹ *Sociobiologia* é um termo criado por Wilson no seu volume “The Insect Societies”, 1971, que relaciona o comportamento social animal com o humano

²² Área Metropolitana de Lisboa, abreviada para AML

cidade é marcada pela dicotomia do seu tecido urbano entre as zonas de crescimento orgânico (MACHADO, 2008), repletas de interstícios e irregularidades, construções independentes e cores quentes que contrastam com as regiões planeadas cujas veias e artérias primordiais confluem o fluxo humano e automóvel de forma estruturada e cuidada.

A AML ergue-se com uma quantidade agradável de mosaicos rurais. Na zona Norte, surgem as bacias que produzem as principais ribeiras da cidade. Estas rasgam os vales estreitos e curtos com a sua torrente e encontram-se com o Tejo em Alcântara e no Jamor. No Sul vigora a presença das vastas planícies características da zona Alentejana, em Setúbal e no Montijo, contrastantes com as arribas fósseis da Caparica.

Após a revolução industrial, a cidade despontou as suas capacidades. Os terrenos ribeirinhos, onde se encontravam os cais, apresentavam um fluxo contínuo de entrada e saída de materiais, evidenciando novamente a sua importância para o desenvolvimento industrial da cidade. É nesta época que, com a industrialização e a intervenção de Ressano Garcia e Fontes Pereira de Melo, surge um dos maiores movimentos demográficos da história de Lisboa. Raiou assim a carência de mão de obra, respondida com um êxodo rural de grande escala que se estabeleceu, maioritariamente, nas freguesias de maior expressão industrial, entre elas Alcântara. É, no entanto, na década de 1960, que com todas as variações sociais, políticas e económicas ocorre um novo movimento demográfico. Este, de uma nova escala para a capital, não em termos quantitativos, mas na relação da estrutura social e distribuição populacional, é consequente da contingência entre o retorno de ex-colonos e um novo êxodo rural.

Demograficamente, o que decorre em Lisboa sofre um movimento elástico — com a industrialização advêm aglomerados de novos ocupantes e a deslocação da indústria para o exterior do centro urbano, esses aglomerados movem-se novamente e criam lacunas na urbanização das freguesias de índole industrial. Estas adquirem novas estruturas sociais com novos grupos primários. Surge a terciarização da estrutura ativa em que ascendem os níveis de instrução e inicia-se uma suburbanização na cidade e a periurbanização nos arredores com novas gentrificações urbanas. Ocorre também um fenómeno de litoralização ligado ao turismo; condições descendentes de novos e melhores serviços de um sector terciário renovado e aperfeiçoado (SOARES E DOMINGUES, 2003:145).

França (1980: 118) afirma: “A ponte sobre o Tejo, inaugurada em 1966, ligando as duas margens do rio que fez a cidade, prolongou esta num continuum urbano pelo distrito

de Setúbal...”. A transferência de focos industriais para a Margem Sul produz um fenómeno oposto ao sucedido na margem Norte: as concentrações dispersas dos municípios de Sul cresceram exponencialmente e ajustaram o seu percentil habitacional para um novo, superior ao expectável — cresceu de 19.1% para 26.6%²³. Os novos modelos operários evoluíram com o progresso social e, com eles, surge uma necessidade superior de *mão de obra*, respondida com a integração da mulher no quadro de funcionários das fábricas. Esta novidade tardia terá produzido alterações profundas no campo social, iniciando-se um período de maior igualdade de direitos civis e uma alteração na estrutura social dos locais. O Setor secundário cresce, a produção aumenta e o setor primário é reduzido.

A deslocação para a periferia na procura de melhores condições sempre foi comum, em especial com as acessibilidades e transportes existentes na AML. Este movimento demográfico provocou a terciarização em massa das áreas residenciais de Lisboa, algo que ocorre hoje e, na sua maioria, em prol do turismo. Apoiadas em tal fenómeno, as freguesias deixam de conseguir consolidar respostas às necessidades urbanas no setor terciário como transportes, saúde e a própria habitação. Assim, reduz-se o número de habitantes, logo a população envelhece. É, portanto, expectável que, os maiores aumentos populacionais surjam na periferia e nas freguesias do interior onde se inscrevem dilatações populacionais coerentes e constantes com um valor demográfico em incessante expansão. Na margem Sul a periurbanização provoca as manchas de crescimento positivo, mesmo após a estabilização demográfica dos anos 90.

Nesta década uma nova vaga de migrantes provocou um acréscimo na taxa de natalidade. Na verdade, 28.2% deste crescimento foi natural, numa expansão recente ao eixo Sintra-Lisboa. Em contrário, as taxas de natalidade inferiores, em Lisboa, encontram-se nas zonas detentoras de uma taxa de mortalidade superior.

Diz Soares e Domingues (2003: 145): “A demografia da Área Metropolitana de Lisboa expressa certamente o comportamento quantitativo e qualitativo mais dinâmico que se pode observar em território nacional”. Todos estes movimentos demográficos ocorridos nas últimas quatro décadas transformaram não só a cidade e a AML, como também, e essencialmente, as estruturas sociais das comunidades desta zona do país.

“... E, em 1980, Lisboa vive entre o metropolitano e a ponte sobre o Tejo, e, se ainda deste, cada vez menos — numa imagem mais ou definitivamente de terra-firme que contraria

²³ Percentagem Total = Percentagem Habitacional Margem Sul + Percentagem Habitacional Margem Norte

a sua vocação tradicional de beira-rio, ou de «enseada amena».” (FRANÇA, 1980:119)

3. Paisagens Tipográficas

3.1. Vernacular ou Popular: A letra na capital Portuguesa

A cidade é um livro. Ambos são compostos por uma estrutura arquitetada pelo Homem. Funcionam por camadas de História, momentos e contos de grupo ou individuais. São os dois percorridos eternamente por leitores que se deparam com textos novos a cada página, ou rua, e ambos pertencem a um espaço orientado por letras, manchas e grelhas que guiam e comunicam com o passageiro sempre que este pertence à história do espaço. A cidade, ao contrário do livro, funciona por textos libertos, soltos, que unificam a comunicação e o observador. São textos com uma capacidade própria: a de transportar o ocupante numa viagem no tempo através da letra urbana e vernacular dos letreiros e reclames luminosos que outrora compuseram as fachadas das artérias da cidade (COUTINHO, 2018).

A paisagem tipográfica é uma componente indissociável da paisagem urbana. Esta compõe e organiza todos os espaços arquitetados pelo Homem. É a letra que identifica os lugares, não-lugares, espaços heterotópicos; que guia e constrói o quotidiano do passageiro urbano, seja ele turista ou nativo. É a letra composta em palavras que estrutura a cidade e forma a informação sinalética. No entanto, é a mesma que suja a cidade com excesso de texto. É uma ferramenta humana e é pela mão deste²⁴ que a letra cria uma dissonância gráfica quase obrigatória ao olhar do observador comum.

As grandes cidades são os maiores centros de concentração humana e, como referido anteriormente²⁵, apenas numa sociedade utópica podemos atingir o fluxo social perfeito onde a condensação não existe e o trânsito humano flui na perfeição. Novamente, como apresentado no capítulo anterior, a procura destas utopias terminou com a chegada da cidade pós-moderna, pois o fim da *Sociedade Sólida*²⁶ trouxe uma nova visão de sociedade e uma nova necessidade de adaptação e mutação. A *Sociedade Líquida*²⁷ é a realidade na qual vivemos e são as suas exigências que devem ser respondidas de forma a manter equilíbrio e coerência na estrutura social.

É parte da condição humana a permanente busca por uma vida melhor, com a realização de objetivos e a procura incessante de um aperfeiçoamento no ser; uma

²⁴ ser humano

²⁵ Anexo referente ao capítulo 2

²⁶ Bauman, Z. (2000), *Liquid Modernity*, Blackwell Publishing Ltd, Cambridge

²⁷ Bauman, Z. (2000), *Liquid Modernity*, Blackwell Publishing Ltd, Cambridge

autognose sem fim, que pronuncia a busca interior de crescimento. Esta condição é transposta do Homem para a cidade e é esta que transforma a cidade e lhe dá vida. A urbe é decorada e transformada diariamente e é pela letra que ela comunica.

Foi apenas no final do séc. XIX que a letra conseguiu uma força real na urbe (COUTINHO, 2018). A revolução industrial veio transformar a vida, sobretudo na cidade, e expandiu horizontes aos seus habitantes. A competição comercial adensou e a veia capitalista presente em todos os seres humanos pulsava sem parar. Com a necessidade alargada de mão-de-obra e com os êxodos rurais constantes nas cidades a população crescia e com ela crescia o comércio.

A letra tornou-se um elemento fundamental na paisagem urbana e com o seu crescimento surgem os termos que a definem: Tipografia Vernacular e Tipografia Popular. Segundo Canclini, (1997:220) “é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos...” e Finizola (2010:30), considera que o “Popular reflete tudo aquilo que é produto das classes populares — a cultura popular — bem como expressões da cultura amplamente difundidas pelo povo e para o povo — a cultura de massa.” enquanto que o “Vernacular é empregado para definir artefactos autênticos da cultura de determinado local, geralmente produzidos à margem do design oficial”.

Na verdade, ambos remetem a um significado e peso semelhantes. Contudo, para alguns autores, a sua distinção é a qualidade do produto final, a origem da sua denominação ou o estilo/amplitude do design utilizado para a produção dos letreiros. Na corrente dissertação, serão empregados os dois termos dentro destes parâmetros de diferenciação.

A tipografia popular surge de imensas formas, mas sempre com o mesmo propósito: comunicar. A sua representação começou a ser necessária de forma quase aflitiva para apresentar negócios, produtos e destaques as melhores lojas da cidade. Esta necessidade representativa surgiu globalmente. Ainda assim, em países sem tradição letreira, como Portugal, tornou-se um ícone urbano. No início do séc. XX, era comum, na baixa da capital, a visualização de fachadas de edifícios e lojas cobertas de grafismos²⁸ compostas por amadores sem formação. Com a emergente rivalidade entre letristas, as técnicas foram-se aprimorando, evoluindo e mutando-se para algo profissional e rigoroso.

A cacofonia visual presente nas fachadas das lojas revelava a falta de destreza e conhecimento dos letristas vernaculares. A frequência e reunião de letras serifadas com não

²⁸ Coutinho, B. (2018), Cidade Gráfica, Mude fora de Portas, Lisboa

serifadas, ornamentadas com simples e outros elementos díspares, apresentava a falta de cultura tipográfica destes letristas (MURIAS, 2018). Na verdade, este aspeto rudimentar criou um registo fotográfico de época interessante, dado que, apesar de todos os erros, cada loja era única e ostentava a sua identidade. Com a evolução técnica, os letristas vernaculares expandiram as suas capacidades para outros elementos e *medias* de maior elegância — vidro, madeira, folha de ouro, relevo (COUTINHO, 2018). Ao apresentarem mais qualidade, estes letristas afastaram os amadores da representação textual da urbe e melhoraram a qualidade dos letreiros presentes no quotidiano urbano.

A globalização, a par da evolução tecnológica, trouxe novas formas de produzir letreiros que, com a sua modernidade, retiraram a identidade às cidades. O néon, um ícone do capitalismo americano, nos anos 20 em Las Vegas, transformou rapidamente a capacidade do letreiro. Agora existiam à noite e, para além da sua presença, a própria cidade conseguiu uma nova capacidade comunicativa, mais presente e mais forte.

Em Portugal, a tecnologia apenas entra no quotidiano urbano e social em 1930, elevando-se até ao final anos 80/90. Nesta década, Lisboa inicia a sua história lumínica e investe no néon como forma de campanha publicitária social, que torna esta tecnologia num símbolo do capitalismo português. Era prática comum grandes estabelecimentos apresentarem no seu exterior luzes brilhantes com tipografias únicas e demarcadas como forma de publicidade. A luz produzida iluminava a cidade e plasmava-se na malha urbana lisboeta, replicando as grandes capitais europeias da época.

Na sua exposição *Cidade Gráfica*²⁹, um roteiro pelo *Lettering* popular em Lisboa, Rita Múrias afirma que “alguns letreiros clássicos ainda se encontram espalhados, por vezes perdidos pela cidade”. Com esta afirmação podemos constatar que Lisboa é uma cidade de memórias gráficas que detém o seu passado letrista presente nas suas ruas, sendo ainda possível depararmo-nos com “uma sombra de um espaço vazio” (MURIAS, 2018).

As novas tecnologias vieram transformar as ruas, mas o Designer como ponte de ligação entre o passado e o presente, continua a criar “transposições estéticas, do passado para o presente, do analógico para o digital” (FINIZOLA, 2010:14) algo visível nas ruas das cidades contemporâneas e reforçado por Dones (2004:1), ao afirmar que o livre acesso a estas tecnologias “possibilitou ainda a recuperação do vernacular que transita ‘ao lado’ do design gráfico oficial, encontrando um espaço no campo da comunicação gráfica da cultura

²⁹ Murias, R. e Barata, P. (2018), *Cidade Gráfica*, Mude Fora de Portas, Lisboa

contemporânea como forma de enquadramento e de inclusão³⁰”.

A tipografia presente nas cidades cria uma ligação nostálgica com um passado ido, que apenas alguns podem lembrar, mas que todos podem conhecer, tendo o designer a obrigação de produzir cultura com inspirações na identidade de uma cidade. É ele que mantém vivas as tradições e codifica mensagens visuais para que o passado, o presente e o futuro se unam na construção identitária da cidade contemporânea. Lisboa é uma capital favorecida com essa tradição, pois proporciona uma visão muito própria do que terá sido, em particular na Baixa Pombalina, onde podemos ainda encontrar exemplares magníficos desta exploração visual e onde a tipografia se alia à arte para construir mais do que uma publicidade, uma identidade (Figura 4).

3.2. Ruído Visual

3.2.1. Arte, Comunicação e Publicidade

“Visualization can be approached in many ways. It can be studied in the art-school tradition of graphic design. It can be studied within computer graphics as an area concerned with the algorithms needed to display data. It can be studied as part of semiotics, the constructivist approach to symbol systems. These are valid approaches, but a scientific approach based on perception uniquely promises design rules that transcend the vagaries of design fashion, being based on the relatively stable structure of the human visual system.”³¹ (WARE, 2004:23)

Vivemos em constante transformação, em períodos datados por marcas e pelos seus produtos, momentos de transição rápida que tornaram o nosso redor num ambiente descartável, sem conexão ou História. O ser contemporâneo recria a cidade, diariamente, numa busca incessante de tornar o mundo que habita vinculado aos seus gostos e interesses, à sua cultura, gerada pelas grandes marcas mundiais. O mundo em que o Homem é forçado a viver é também aquele que ele pretende moldar (PARK & BURGESS, 1967:3).

O Homem é um ser social e comunicativo que necessita de aprovação e análise às suas ideias. Funciona através da interação com outros seres humanos e procura atenção

³⁰ Considero necessário referir que as duas autoras apresentadas neste parágrafo, Fátima Finizola e Vera Lúcia Dones desenvolveram os artigos aqui referenciados para as ruas do Brasil. É, no entanto, possível compreender que os conceitos gerais também se aplicam à presença tipográfica em Lisboa.

³¹ Tradução livre: “A visualização pode ser abordada de várias maneiras. Pode ser estudada na tradição da arte-escola do design gráfico. Pode ser estudada em computação gráfica como uma área relacionada com os algoritmos necessários para exibir dados. Pode ser estudado como parte da semiótica, a abordagem construtivista dos sistemas de símbolos. Estas são abordagens válidas, mas uma abordagem científica baseada na percepção promete exclusivamente regras de projeto que transcendem os caprichos da moda do design, baseando-se na estrutura relativamente estável do sistema visual humano.” (WARE, 2004:23)

constante. Como tal, é um ser poluente que consegue transformar a sua informação em poluição, em publicidade, na sua maioria visual, que marcaram as cidades modernas e asfixia a cidade contemporânea.

A poluição é um termo inerente ao conceito de evolução e é algo presente no constante crescimento do ser humano, evoluindo lado a lado com este. Desde urina, fezes e carcaças de animais aos detritos químicos libertados por fábricas, a poluição é uma presença forte na cultura humana e hoje, mais do que nunca, assume um papel diferente num campo menos referido do seu leque de atividade, o visual (WHITE, 2018). A poluição visual destrói a nossa perceção do mundo e esse é um dos seus grandes perigos. É essencial, para que o ser humano se oriente na sua travessia diária pela urbe, obter uma perceção idílica do ambiente que o envolve (WARE, 2004:30).

A crescente capitalista do século XX ascendeu com a evolução artística e tecnológica da publicidade e esta produziu um aumento no crescimento económico, que fez desenvolver a influência social das grandes empresas (KLEIN, 2000:19). Contudo, a publicidade na cidade contemporânea está a perder o seu encanto, o romantismo clássico que a fez ser adorada. Hoje é um elemento que prejudica o cidadão comum e que suja a cidade; o seu fluxo é uma torrente imparável que preenche revistas, as ruas, o topo dos edifícios, os nossos telemóveis e as nossas televisões. É um elemento presente na cultura *POP*³² que altera o nosso pensamento e interfere no nosso subconsciente, intercedendo nos nossos impulsos e decisões (POSTERS, 2014). Apesar disso, é possível considerá-la como um constituinte histórico e identitário de algumas cidades do globo que cresceram e a abraçaram, formando ilhas antropológicas de não-lugares com história capital. Esta existe para lá da sua camada primária, descoberta através da observação imediata, sendo representada na arte como um componente de presença crescente nas cidades: na fotografia urbana, na pintura, onde impactou um movimento e inspirou o trabalho de artistas plásticos e designers que mudaram o paradigma artístico e gráfico, e no cinema, onde universos pós-apocalípticos se apresentam como telas repletas de publicidade e sugerem novas formas de a desenvolver

A publicidade como a conhecemos, provém da evolução artística que mescla a imagem com a letra num *fac-símile* ocupador da urbe, com cor e letras, obstruente à leitura

³² Cultura POP – É o movimento artístico dos anos 60. Nasce com influência na publicidade, no desenho industrial, na ilustração que inundava a cultura americana.

do livro que é a cidade, para o transeunte que procura uma sinalética urbana, pobre, face às ilustrações produzidas para as corporações capitalistas, perdendo-se nas letras da cidade.

3.2.2. Arte – A Letra e o Cartaz Tipográfico

A criação de Gutenberg³³ trouxe um novo rumo à evolução social, ao desenvolvimento e à democratização da cultura. Seguido por uma geração posterior de impressores, constituída por nomes como Nicolas Jenson ou Aldus Manutius, a tipografia e a letra afirmaram o seu nome e importância na comunicação textual e visual. Porém, apesar da duração e evolução da técnica aprimorada por gerações de impressores e tipógrafos, apenas cerca de 300 anos mais tarde foi desenvolvida a primeira “tipografia artística” cujo propósito era o de superioridade estética da forma para conseguir embelezar o ambiente tipográfico existente, trazendo algo de novo para o mundo da comunicação e da arte (FAWCETT-TANG, 2007:6). É com a *Bodoni*³⁴ que a tipografia se une à arte e juntas invadem o mundo da comunicação, abrindo portas a uma exploração futura da letra na obra de arte e da letra como obra de arte. É também com a evolução tipográfica apresentada com a *Bodoni* que surgem novos tipos de clientes, diferentes tipos de trabalhos, que requerem um também novo desenvolvimento. A impressão deixou de existir apenas para livros. Iniciou-se a produção de posters, rótulos, cartões e outros tipos de publicidade. O tipógrafo reinventa-se, desenvolve novas letras, os *Novelties*, *Freaks* e *Fancies* que vieram dar lugar às *Display Types*.

O desenvolvimento da tipografia continuou e várias *Type Foundries* desenvolveram as suas *Display Types* (inicialmente compostas por ampliações de *typefaces* já existentes, porém, transfiguradas e com serifas retiradas³⁵). Após o surgimento do Pantógrafo, acompanhado por um *router*, foi possível desenvolver novos tipos de forma mais rápida, com maior detalhe e de qualidade superior. Trocaram-se os cunhos de madeira pelos metálicos. Com estas alterações começaram a surgir cada vez mais posters, jornais e avisos públicos (a principal forma de comunicação da época) (FAWCETT-TANG, 2007:6) e assim novas variações tipográficas. As letras tornaram-se mais flexíveis, perderam a necessidade de leitura e possibilitou-se a criação de imagens tipográficas, identificáveis mesmo sem

³³ Gutenberg foi um inventor, um gráfico e gravador que no século XV projetou e desenvolveu um sistema mecânico com base numa prensa que, com a utilização de cunhos móveis, iniciou a Revolução da Imprensa.

³⁴ Criada em 1788, a Bodoni, desenhada por Giambattista Bodoni é um dos tipos de letra mais famosos e importantes da história da tipografia.

³⁵ A “mutilação” da qual eram alvo proporcionou a alcunha Grotescas. Nasce assim o termo Grotesque.

leitura direta e, assim, a letra separou-se da sua utilização meramente instrumental transformando-se em imagem e marcando a sua entrada no universo artístico com a possibilidade de pertencer a galerias, a peças de museu (dos REIS, 2012:21).

A liberalização na criação da letra consegue uma libertação artística de nova escala na criação do cartaz e este rapidamente se torna a principal forma de comunicação da publicidade. No entanto, é apenas com a impressão litográfica que o cartaz se torna um elemento artístico onde a união entre a imagem e a letra já não estão restritas à comunicação do produto apresentado. Com esta nova tecnologia, o cartaz torna-se uma expressão artística que unifica a tipografia, a pintura e a publicidade numa peça que transforma as ruas da cidade num museu quotidiano. Com a possibilidade originária da litografia de unir a escrita à ilustração, o cartaz começa a chamar a atenção dos impressionistas e estes são os primeiros a utilizar estas possibilidades para desenvolver novas obras de arte com uma união que se prolongará pelo restante século XX, mutando-se e evoluindo para a arte contemporânea. Para os impressionistas, a tipografia residia nas suas pinceladas, nas manchas criadas para a retratar. Não necessitava de uma representação exata da sua forma com primor na legibilidade, trabalharam a complexidade da colaboração entre a letra e a imagem, explorando várias camadas de questões de percepção dando primazia à presença do elemento pictórico tipográfico como imagem e não como ferramenta de comunicação.

A litografia trouxe uma nova visão à cidade e com esta nova possibilidade surgiram novos artistas. Jules Cherét é o pai do cartaz moderno. É com ele que a técnica ganha representação e aparece nas ruas, mas é apenas com Henri de Toulouse-Lautrec que o cartaz se espalha como um vírus pelas ruas de Paris. Toulouse-Lautrec surge numa fase de exploração posterior a Cherét e utilizando as técnicas descobertas pelo seu antecessor, em conjunto com a inspiração nas xilogravuras japonesas, cria uma imagem marcada pelas hipérboles de contrastes assumidos que se unificam a uma exploração tipográfica livre onde a letra, apesar de próxima das formas canónicas, surge num registo informal em que o artista trabalha o lado pessoal, antropomórfico e dinâmico do seu movimento, interligando de forma ativa este elemento com a ilustração (dos REIS, 2012:29). Toulouse-Lautrec conseguiu mudar a presença do cartaz na cidade. Alterou a sua posição na arte e a perspectiva da publicidade em relação ao espaço urbano. Iniciou a romantização da propaganda comercial e abriu caminho a artistas vindouros que continuaram a romantização da urbe através da arte publicitária, como Alphonse Mucha e A. M. Cassandre.

Alphonse Mucha provém de um *background* diferente de Toulouse-Lautrec, o que se revela nas suas peças românticas, sonhadoras e um pouco surreais. Era principalmente um designer gráfico e, como tal, desenvolveu o seu trabalho com uma missão social, tendo sido uma das principais figuras do movimento *Art-Nouveau*. Mucha tinha um estilo romântico, representativo da união entre a sociedade moderna e a natureza, uma estética envolta num misticismo clássico onde a tipografia surge através da capacidade única de *animar* o cartaz, conferindo uma nova estética e responsabilidade social. Acompanhado de outros artistas e designers, como Gustav Klimt, Rennie Mackintosh, Theophile-Alexandre Steinlen ou Félix Vallotton, mudou a posição da letra na obra de arte envolvendo-a na imagem e fazendo-a crescer com os elementos gráficos da ilustração.

Surge a *Art Déco* e com ela uma nova linguagem, novos artistas, *designers* e estilos tipográficos. Durante o seu apogeu, era utilizado o néon nos Estados Unidos, mas, na Europa, era ainda o cartaz o principal vínculo da publicidade. Assim os artistas continuam a ser os principais criadores do cartaz, os decoradores das ruas das capitais. É a vez de Cassandre apresentar novas ideias sobre a integração da tipografia nas artes plásticas. Habitante da então capital europeia — Paris — Cassandre utilizou os elementos artísticos e clássicos das ruas da cidade para se inspirar e pintar. A cultura, a gastronomia, a elegância, magistralidade e a identidade urbana que apenas se compreende ao percorrer as ruas da capital francesa foram elementos espelhados nas tipografias e pinturas desenvolvidas pelo artista, criando uma relação de *Imagem x Letra* completamente próprias de Paris, o que torna as obras ainda mais próximas do passageiro que percorre urbe e que é, na verdade, o espetador da publicidade, letra e imagem do autor (dos REIS, 2012:40).

Estes autores tornaram as cidades europeias em museus quotidianos com ruas transmutadas em corredores de galerias exteriores, repletas de camadas de análise da união da tipografia com a imagem e da sua presença na urbe. Foram percussores de movimentos e pioneiros no desenvolvimento da visão publicitária. Romantizaram o quotidiano, a vida urbana e a interseção da publicidade na mesma. Democratizaram a arte numa última época de publicidade moderada, antes da letra ser um foco de luz que rasga os céus noturnos e se anuncia como marco da malha urbana.

3.2.3. Comunicação – A Letra iluminada

No final do século XIX, em Londres, foi acidentalmente descoberto o Néon, que

veio mudar a publicidade e as cidades. Após anos de testes e experiências, nos anos 20, o Néon entra no mercado americano e o cartaz publicitário começa o seu período de decadência e a tipografia consegue expressão — superior a qualquer outro período histórico — com uma nova escala e destaque. A presença do néon torna-se de tal forma importante que cidades como Las Vegas iniciam o seu maior período de crescimento após a inserção deste novo material nos frontispícios da cidade.

O seu apelo estético era demasiado interessante e, como tal, tornou-se motivo de intervenção artística de crítica social por vários autores, com destaque para Robert Indiana³⁶, Bruce Nauman³⁷, Jenny Holzer³⁸, Jack Pierson³⁹ e outros que trabalharam a tipografia nas artes plásticas, com uma vertente comercial. Nauman foi pioneiro no tratamento deste elemento tipográfico. Trabalhou o néon e a letra como forma de arte, levou-a da rua para as galerias, assim como Pierson, nas suas esculturas tipográficas, compostas por fragmentos de letreiros que, quando unificados numa segunda oportunidade existencial, produzem mensagens de revolta e crítica a uma sociedade contemporânea. Robert Indiana explorou através do *Stencil*⁴⁰ a capacidade comercial da tipografia e o seu papel na sociedade de consumo em que vivemos, desenvolvendo pinturas escultóricas e instalações de teor crítico ao capitalismo social e aos seus efeitos na sociedade. Com uma abordagem diferente, Holzer trabalha a tipografia através da escala, explorando as possibilidades da mesma. Desde o invólucro de um preservativo à fachada de um edifício, no espaço público, consagrando os rostos de espaços comerciais e grandes edifícios que marcam a cidade contemporânea, onde plasma as suas mensagens críticas através de projeções luminosas ou da utilização dos elementos já existentes no espaço, como os *spectacolors* de Times Square.

Apesar de descoberta em Londres, os Néon espalharam-se com um ligeiro *delay*. Lisboa teve o seu auge de luz e tipografia entre os anos 60 a 90 (Figura 3). Por esta altura, Paris e Londres já estavam repletas de letreiros luminosos publicitários, que conferiram locais de

³⁶ Robert Indiana – Estados Unidos da América (1929-2018). Fortemente associado ao movimento Pop Art, Indiana trabalhou a tipografia popular e a imagem que a rodeia ao longo dos anos em que produziu obras.

³⁷ Bruce Nauman – Estados Unidos da América (1941). Trabalha com a modelação tipográfica de néon. Artista contemporâneo, é também conhecido pelo seu trabalho em vídeo arte e pelas suas instalações.

³⁸ Jenny Holzer – Estados Unidos da América (1950). Artista da vanguarda neo-conceptualista, o seu trabalho surge nos anos 80, durante uma vanguarda feminista em que despoletam nomes como Barbara Kruger e Cindy Sherman.

³⁹ Jack Pierson – Estados Unidos da América (1960). O seu trabalho gira em torno da apropriação de elementos de tipografia popular, que, através de uma reapropriação se tornam peças únicas de arte tipográfica.

⁴⁰ O Stencil tipográfico foi criado por R. Hunter Middleton e fortemente utilizado por Robert Indiana ao longo da sua obra. Esta tipografia remete para as utilizações militares e comerciais, elementos criticados por Indiana.

culto às cidades, onde a luz publicitária atraía espetadores e se tornava um elemento turístico, escalando assim a função primária do anúncio (ex. Piccadilly Circus, Londres). Nos Estados Unidos, além de Las Vegas, também Nova Iorque conseguiu o seu foco turístico proporcionado pela luz. Times Square é um dos maiores símbolos do capitalismo mundial onde a poluição visual se tornou elemento turístico, cultural e identitário.

A luz tipográfica e publicitária tornou-se o símbolo da geração dos *Baby Boomers*⁴¹. Com eles o capitalismo e a publicidade cresceram e evoluíram ao nível da poluição visual (CROIN, 2010). Uma geração que se aproximava da cultura popular e que desejava estudar publicidade, arte e design gráfico que posteriormente produziu um estilo modernista e progressivo, que alterou a sociedade americana (FAWCETT-TANG, 2007:12). A cidade, como símbolo cultural que mantém e evolui a sua identidade, continua um centro capital e publicitário, composta por símbolos populares, culturais e capitalistas que formam uma falsa identidade imposta no quotidiano social urbano pelas grandes empresas. São símbolos modernos que fogem do vernacular, da linguagem cultural do povo, que preenche e escreve os capítulos da história da cidade (CROIN, 2010).

Com a evolução tecnológica e as preocupações ambientais, devido aos seus gastos energéticos e elevados custos de manutenção, os Néon foram desaparecendo das cidades, mantendo-se quase exclusivamente nos centros, onde estes são já mais do que um foco publicitário, mas também um foco identitário da cidade. Foram substituídos pelo *Spectacolor* (painéis de luz que transmitem mensagens animadas e não apenas estáticas) e, posteriormente, pelo LED, sendo esta uma alternativa mais económica e com resultados semelhantes. Existem, contudo, locais onde estas alterações não se realizaram e onde o néon continua a suportar a luz noturna das cidades. Esses locais são hoje uma ligação de carácter único entre um passado pouco distante e um futuro, onde a letra absorveu a cidade.

3.2.4. Publicidade — A poluição do excesso

As cidades são compostas por fluxos de desejo, sonhos e ideias que a publicidade forma na mente do observador, manipulando-o e levando-o a materializar os seus anseios através do consumo material.

Citando Wirth (1964:82), “masses of men in the City are subject to manipulation by

⁴¹ Baby Boomers – Adultos nascidos entre 1946 e 1964. É conhecida como a geração que cresceu com a televisão e a explosão capitalista. Viveram guerras importantes como o Vietnam e criaram o movimento Hippie.

symbols and stereotypes managed by individuals working from afar or operating invisibly behind the scenes through their control of the instruments of communication⁴²” entendemos que os estudos sobre a manipulação publicitária não são recentes. Alguns destes conseguiram demonstrar que a publicidade distorce e altera os nossos comportamentos automáticos, mesmo os inconscientes, tornando-nos em seres que funcionam através de sistemas de recompensa, um registo *Pavloviano*⁴³ que interfere e interage com as nossas decisões e emoções (POSTER, 2014).

O desenvolvimento da publicidade na cidade sempre produziu preocupações sobre os seus efeitos psicossociais (WHITE, 2018). Mesmo durante os tempos idos do romantismo publicitário, a publicidade era uma forma de poluição, ainda que artística, produzia detritos pela sua reprodução. Com o seu aumento, sobem também os níveis de poluição, não só visual, mas de todo o espectro do termo.

A publicidade é alvo de estudos neurológicos, psicológicos e sociológicos e também de estudos e manifestações de teor ambiental, muito consumados após as publicações de Michel Serres, onde o autor francês analisa e identifica, pela primeira vez, o excesso de publicidade como um problema ambiental, explicando como esta existe enquanto poluente industrial. No seguinte excerto do seu volume mais conhecido, *Malfeasance: Appropriation Through Pollution?*, podemos entender melhor a comparação entre a poluição de resíduos tóxicos, a poluição pesada e a poluição visual provocada pela publicidade:

“first the hard [pollutants], and second the soft. By the first I mean on the one hand solid residues, liquid gases, emitted throughout the atmosphere by big industrial companies or gigantic garbage dumps, the shameful signature of big cities. By the second, tsunamis of writings, signs, images and logos flooding rural, civic, public and natural spaces as well as landscapes with their advertising. Even though different in terms of energy, garbage and marks nevertheless result from the same soiling gesture, from the same intention to appropriate...”⁴⁴”(SERRES, 2011)

⁴² Tradução livre: “as massas de homens na cidade estão sujeitas à manipulação, por meio de símbolos e estereótipos, geridos por indivíduos que trabalham de longe, ou que operam, invisivelmente, nos bastidores, por meio do controle dos instrumentos de comunicação.” (WIRTH, 1964:82)

⁴³ Termo proveniente da pesquisa de Ivan Pavlov, fisiologista comportamental russo que percebeu as reações de comportamento baseadas em símbolos associativos.

⁴⁴ Tradução livre: “Primeiro os duros [poluentes], e segundo os suaves. No primeiro, quero dizer, por um lado, resíduos sólidos, gases líquidos, emitidos em toda a atmosfera por grandes empresas industriais ou lixeiras gigantes, a assinatura vergonhosa das grandes cidades. No segundo, tsunamis de escritas, sinais, imagens e logotipos inundam espaços rurais, cívicos, públicos e naturais, bem como paisagens com sua publicidade. Embora diferentes em termos de energia, lixo e marcas, resultam do mesmo gesto, da mesma intenção de se apropriar...” (SERRES, 2011)

Novas questões sociais levam a que as novas políticas de consumo apresentem preocupações referentes à ligação entre o consumo diário e os prejuízos ambientais, elevando-se assim também a discussão sobre a ética capital das marcas que comunicam e promovem com base na produção excessiva. A publicidade pertence à cidade e é impossível uma fugir da outra, pois a cidade é uma produtora de cidadãos e geratriz de inovação: o passado, presente e futuro da democracia. Tem uma cultura produzida durante a História do espaço e a publicidade não faz apenas parte dessa cultura, como também a molda e transforma os seus valores sociais de forma a conseguir tornar a cultura da cidade numa cultura popular, relacionada com as marcas capitalistas que controlam a publicidade, os espaços e a economia.

Segundo Gannon e Lawson (2013:7), ao longo do nosso percurso quotidiano, somos assediados por cerca de 3500 anúncios que observamos, consciente ou inconscientemente, nas mais variadas plataformas, físicas, estáticas, em movimento, privadas, públicas ou digitais. Somos aprisionados por *outdoors* e *banners* colossais que envolvem os edifícios e criam muralhas na paisagem urbana mantendo a sua omnipresença como um vinco citadino que altera a paisagem e torna a sociedade ainda mais capitalista. Criam um efeito de desconexão entre o ser individual que percorre o espaço e a própria envolvência, algo que se torna indesejável para o ambiente urbano, pois o afastamento e desinteresse humano pelo espaço ocupado, promovem o esquecimento, aumentando-se, assim, a criminalidade e a degradação social, material e espacial.

Através da realização do excesso de publicidade surgem movimentos artísticos, relacionando a arte urbana e o graffiti, que pretendem limitar os avanços capitais da publicidade. A criação de grupos de ativistas artísticos contra o excesso não é uma novidade no século XXI. Paris, uma cidade de vanguarda artística, produziu um conhecido grupo de revolucionários sociais: o *Situationist International*⁴⁵ (S.I.). Este foi o primeiro a quebrar a rotina quotidiana através da arte urbana, com a reutilização de materiais e peças que, posteriormente, vieram a influenciar a *Street Art*, abrindo portas para artistas contemporâneos como Sheperd Fairy, Banksy, Millo, Bordalo II ou Vhils. Estes criticam a sociedade de consumo, evocando a ponderação e as necessidades ambientais. Em 2012, nos Estados Unidos, surgiu um movimento democrático artístico que procurava apresentar novas ideias, focos de debate e percepções ao espaço público. O *Brandalism* continua o

⁴⁵ Grupo francês de artistas e intelectuais que auxiliou a organização do Maio 86.

trabalho de outros grupos anteriores, como o S.I., e procura libertar os espaços clássicos da cidade para que as suas histórias se mantenham reais e não adulteradas pela publicidade, de forma a manter a cultura tradicional das cidades. Procura através da arte conseguir um pouco do que ocorreu na cidade de São Paulo.

A qualidade do espaço público revela o avanço social e democrático de uma cidade. Se existe demasiada poluição visual proveniente da publicidade no espaço público, então os cidadãos têm direito a exigir a redução desse elemento. No entanto, o apelo nem sempre é atendido uma vez que as questões económicas tendem a elevar-se perante a ética política. A cidade de São Paulo é um exemplo perfeito de que a redução da poluição visual provocada pela publicidade pode incitar um aumento geral na satisfação social. Como referido anteriormente, nas grandes capitais globais, a publicidade atingiu dimensões dantescas que alteraram e prejudicaram a paisagem natural e cultural das cidades. Desta forma, em 2006, o *Mayor* Gilberto Kassab aprovou a *Lei Cidade Limpa*, uma lei que visa a satisfação dos habitantes da cidade através da remoção dos *outdoors* publicitários, incluindo *banners* em transportes públicos. Claramente, os proprietários de empresas relacionadas com o negócio da publicidade refutaram com esta decisão estatal. No entanto, a questão económica não prevaleceu e São Paulo, como 4ª maior metrópole do mundo tornou-se um exemplo para a redução e controle publicitário nas cidades (GANNON & LAWSON, 2013:16).

A onipresença da publicidade na sociedade é um facto e os ambientes urbanos estão cada vez mais poluídos e preenchidos com sinais. Ao considerar a cidade como um livro a capacidade comunicativa deve ser superior, pois, para comunicar, é necessário transmitir informação e, com o excesso de imagens e texto produzidos para o espaço público, essa informação perde-se no meio da poluição (ZINGALE, 2010:22).



Figura 3 – Lisboa com letreiros luminosos. A praça do Rossio à noite repleta de reclames que alteraram a paisagem noturna da cidade. Fonte: <https://shifter.sapo.pt/2016/03/fotografias-antigas-lisboa/> acedido a 02/01/2019



Figura 4 – Exemplo da tipografia vernacular antiga de Lisboa. Os frontispícios trabalhados da cidade contrariavam as criações caligráficas dos letristas não profissionais. Fonte: <http://lisboadeantigamente.blogspot.com/2016/01/au-bonheur-des-dames-perfumaria-da-moda.html> acedido a 02/01/2019

3.3. Semiótica Gráfica

Considera-se a Semiótica o estudo do método de apreensão humana que, perante a visualização de signos, eternamente presentes no nosso amplo campo sensorial e com comunicação ao nosso cérebro, constrói um significado a algo sógnico, que nos guiará através dos mais diversos caminhos, físicos ou metafóricos.

A atribuição de um significado a um signo provém do desenvolvimento cultural, social e pessoal, as vivências, os momentos que fizeram crescer e evoluir. São passagens que ajudam a compreender melhor o signo, o seu significado e significante. Ao longo da nossa vida, vamos também desenvolvendo a capacidade de compreender estes signos sem recorrer ao uso da linguística. Torna-se possível atingir de forma imediata gestos, formas e cores, bem como associar significados independentes, logo, um significante.

Os signos rodeiam-nos e encaminham-nos, guiam-nos e restringem os nossos movimentos da mesma forma que os proporcionam. São sons, gestos, objetos, imagens, seres que, de acordo com Saussure⁴⁶, são compostos por dois componentes: significado (a forma que representa) e significante (o conceito que representa). São os signos que influenciam e fazem fluir o quotidiano urbano através da cor e da letra, grafismos profissionais e produzidos para tornar possível o movimento na urbe. (SAUSSURE, 1978)

A nossa percepção funciona através dos nossos sentidos primários e a Semiótica funciona um pouco com todos eles, pois se o signo pertence a um tão vasto campo de seleções, também o nosso reconhecimento ao significado dos signos se torna amplo. Os nossos sentidos são o nosso maior vínculo comunicativo (MAHNKE, 2007:13), provém dos nossos órgãos sensoriais e cada um fomenta a possibilidade de percepção e comunicação com o ambiente social e natural. Há, no entanto, dois órgãos que merecem destaque para o desenvolvimento deste estudo: os olhos. Estes são considerados os principais órgãos preceivos no estudo da semiótica gráfica. São eles que têm o primeiro impacto com o material exposto, são os órgãos da percepção sensível, da percepção intelectual (COSTA, 2013:28). Por sua vez, a percepção imagética é separada por dois tópicos de diferenças intuitivas: a percepção visual, que produz o prazer estético imediato através do estímulo gráfico, e o textual, também ele gráfico, mas que necessita de um processo tipográfico apelativo para se tornar compreensível aos observadores. Estes dois processos funcionam

⁴⁶ Ferdinand de Saussure (Genebra, 1857 – Morges, 1913) – Linguista e filósofo, oriundo de Genebra, a sua obra centra-se no estudo e desenvolvimento da linguística enquanto ciência autónoma

quase sempre como uma separação complexa entre o significado e o significante onde um apresenta e o outro explica o conceito.

A tipografia existe como um processo s gnico comunicativo onde as letras, quando agrupadas, formam palavras que se tornam signos tipográficos linguísticos e sonoros, como fonemas que produzem imediatamente imagens e significados na nossa mente.

A semiótica funciona como o estudo do processo que nos capacita a percepção e compreensão comunicativa e   com ela que trabalhamos na produção de elementos visuais sempre compostos por dois níveis comunicativos:

A) A imagem e o texto, sem nunca se tocarem, separados por camadas comunicativas diferentes;

B) A união dos dois elementos visuais compositores da peça através da associação tipográfica.

Estes níveis comunicativos são categorizadores pela assimilação gráfica que produzem, segundo Costa (2013:40), graus de demonstração   compreensão da peça:

Imagem sem texto > Imagem com texto > Imagem com título e texto > Imagem com legenda, título e texto > Imagem com texto integrado > Texto como imagem > Texto iconizado > Texto sem imagem

Na lista apresentada conseguimos entender que, apesar da necessidade imagética de uma peça comunicativa, esta nem sempre é bem assimilada pelos observadores, enquanto que a tipografia é sempre essencial como elemento comunicativo e informador, podendo também ser um elemento meramente decorativo.

O estudo da semiótica gráfica promove a existência de um significado e um significante em todas as peças compostas por um designer. Todas as peças são desenvolvidas com elementos independentes que em conjunto criam uma composição visual, mas que, quando individualizados, apresentam qualidades artísticas e gráficas distintas. Porém, a idealização de que todos os objetos gráficos são peças comunicativas   uma falácia. Todas as peças possuem elementos s gnicos e símbolos. Estes podem existir com o propósito de criar um significado   composição e não uma mensagem comunicativa para um observador. Nem tudo comunica, mas tudo significa. Com a semiótica aprendemos que o significado de algo é um resultado independente que prov m das relações pessoais e culturais do indivíduo que recebe o estímulo perceptivo.

A semiótica existe como um estudo   percepção humana que evoca a análise da

comunicação, cultura e sociedade de inserção do indivíduo e do objeto. Ao abordar o tema (semiótica), durante o presente estudo, é imperativo vocacionar a apresentação do tema para o campo da composição gráfica e visual onde não só o indivíduo é um elemento figurante, mas também o próprio objeto, o que produz uma necessidade de explicação à capacidade comunicativa do mesmo em particular devido a dois fatores: a cor e a tipografia.

3.4. Cor — A forma e a dimensão

“Color can shape or alter spaces; accordingly its dimensions can become a sensory basis for building form. The designer as well as the painter can shape the urban or environmental field by considering color at the onset of the design process, integrally as one of its constituents⁴⁷” (SWIRNOFF, 1988:57)

A cor é um elemento presente na periferia visual e uma influência na forma como percebemos algo, como nos sentimos ou reagimos. É um fator organizativo, sem forma ou figura, que nos guia e transmite mensagens semióticas envoltas de significados culturais. Apresenta a capacidade de transmitir conceitos e ideias, de nos inserir no espaço e no tempo, de nos colocar e representar na sociedade. É uma experiência visual, de presença consistente, considerada a base da arte e da fenomenologia, capaz de pertencer aos elementos e à sua forma apenas como um complemento do objeto.

É um elemento espacial que nos faculta a possibilidade de entender as dimensões e profundidades do espaço envolvente, assim como dos objetos que nele existem. Ao recebermos um estímulo visual baseado na luz e na cor, o nosso cérebro desenvolve gradações e tonalidades que nos ajudam a perceber o espaço. Em oposição, a área é responsável pela qualidade de cor que recebemos e, por conseguinte, pela cor que assimilamos. É uma matéria utilizada por artistas e designers para controlar a nossa visão e compreensão das obras. Por exemplo, no trabalho do artista James Turrell⁴⁸, a cor controla as nossas emoções em relação ao espaço. É também utilizada frequentemente na arquitetura como um foco de reação psicológica ao espaço. Para o psicólogo David Katz⁴⁹, existem oito modelos básicos da caracterização da cor e da forma como ela funciona: a película de luz, superfície, volume, plano transparente, a reflexão cromática, brilho, iluminação e o

⁴⁷ Tradução livre: “A cor pode moldar ou alterar espaços; consequentemente, as suas dimensões podem-se tornar uma base sensorial para a construção de uma forma. O designer, tal como o pintor, pode moldar o campo urbano ou ambiental considerando a cor no início do processo, como um dos seus constituintes.” (SWIRNOFF, 1998, 57)

⁴⁸ James Turrell (Los Angeles, Califórnia, 1943) – Artista americano que trabalha a manipulação da luz.

⁴⁹ David Katz (Kassel, 1884 – Estocolmo, 1953) – Psicólogo educacional

lustro. Segundo os teóricos da cor, como Goethe, as categorizações da cor são necessárias para entendermos melhor como o estímulo visual a compreende e analisa, considerando sempre a relação da luz com os nossos olhos. Segundo Swirnof⁵⁰ (1988), no seu volume *Dimensional Color*, Ewald Hering⁵¹ e Hermann Von Helmholtz⁵² desenvolveram duas explicações algo contraditórias, que, no entanto, se complementam sobre o processo de recepção e apreensão visual. Para o primeiro, as células do nosso recetor retinal criam dois efeitos (compostos, cada um, por três substâncias químicas): através das cores produzidas pelas cores dominantes origina-se um processo anabólico influenciado pela energia radiante, bem como um processo catabólico que produz a sensação de preto, azul e verde. Com estes processos, as células apresentam-se aptas a receber e produzir os espectros de luz e sombra (branco e preto), o amarelo e verde e o vermelho e verde, possibilitando, com a confluência destas cores, produzir os tons necessários. Na ótica de Helmholtz, existe um sistema de três cores com correspondência nos recetores retiniais — os recetores primários criam as sensações iniciais aos tons puros do vermelho, azul e verde; posteriormente, com o auxílio de três recetores com três dimensões de comprimento de onda diferentes, formam-se os espectros destas três cores.

Com os estudos existentes sobre a frequência do espectro colorimétrico e da consistência da cor, começa a ser explícita a necessidade do cuidado durante a utilização deste elemento visual, pois se a mesma é formada apenas pelos nossos olhos após a recepção de luz, então podemos assumir que todas as cores e tons pertencem a espectros que se formam no branco e terminam no preto. E são estes espectros que nos demonstram a força e consistência da cor, algo que posteriormente cria impactos superiores ou inferiores — o vermelho possui o espectro com mais consistência, já o violeta detém o espectro mais frágil, porém com a capacidade de formar tons facilmente. No entanto, a força do espectro colorimétrico não é um sinónimo de percepção imediata: o amarelo possui um espectro claro e relativamente fraco e é, no entanto, a cor com uma maior atividade precetiva.

A matiz, luminosidade e contraste são as três características responsáveis pela nossa capacidade de analisar a cor, assim como a dimensão do espaço onde a mesma está inserida. É através destas três características que identificamos a força das cores e, assim, a

⁵⁰ Lois Swirnof (Brooklyn, 1931) – Autor sobre as questões envolventes da análise à cor, dimensão e forma.

⁵¹ Ewald Hering (Gersdorf, 1834 – Leipzig, 1918) – Fisiologista alemão reconhecido, essencialmente, pelo seu trabalho nas áreas da visão, mais propriamente o movimento ocular, a cor e da percepção.

⁵² Hermann Von Helmholtz (Postdam, 1821 – Charlottenburg, 1894) – Devoto cientista, os seus trabalhos destacam-se nas áreas da matemática, medicina e física.

sua noção de proximidade e afastamento perante a nossa percepção: o vermelho, à parte de ser uma cor com um espectro alongado e constante (como referido anteriormente), cria a ilusão de proximidade e facilmente se destaca dos restantes planos. Como é uma cor exaltada, de grande contraste (COSTA, 2003:59), torna-se, também, um exemplo perfeito do Efeito de Liebmann⁵³. Para Swirnoff (1988), o modelo notável da criação artística com as características da cor é a pintura *La Grande Jatte*⁵⁴, de Seurat⁵⁵, onde o artista, através do pontilhismo⁵⁶, e com o auxílio da cor e do contraste, representa uma paisagem natural urbana, onde os habitantes existem como frequentadores de um espaço de lazer comunitário, um espaço com profundidade, luz, contraste e um efeito de tridimensionalidade onde a obra funciona como uma janela que nos transporta no tempo e no espaço para um ambiente representado como seguro, calmante e elegante. As sensações transmitidas pela obra surgem da cor e da semiótica da mesma, das emoções, informações e significados culturais que a cor apresenta.

Os artistas da vanguarda holandesa do movimento De Stijl foram precursores na exploração das capacidades da cor. Artistas como Mondrian e Theo Van Doesburg são responsáveis por inúmeras análises à sua capacidade de moldar o espaço representativo com a utilização de tons primários. Também a arquitetura e o espaço urbano sofreram alterações com os efeitos da cor e a sua aptidão de modelar pensamentos, sendo um exemplo o trabalho de Luis Barragan, arquiteto modela espaços onde a cor interfere com o ser.

O design como doutrina pressupõe a utilização de cores na criação das peças, em particular o design gráfico, cujo fundamento é a comunicação. A utilização da cor como elemento principal no objeto desenvolvido pelo designer é um processo semiótico onde este vai procurar os símbolos culturais que expressam da melhor forma a mensagem a transmitir aos observadores. Como tal, é essencial o designer utilizar a cor da forma mais eficiente para que as ressonâncias psicológicas provocadas transmitam o conceito da peça.

A semiótica da cor é a compreensão e exploração das suas características e

⁵³ O Efeito provocado pela dificuldade de distinguir objectos quando expostos a uma luz semelhante e a facilidade de distinção pelo contraste provocado por iluminação diferente.

⁵⁴ Uma tarde de Domingo na ilha de Grande Jatte (fr. Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte) – Pintura a óleo do artista francês Georges-Pierre Seurat, considerada uma das principais obras do movimento impressionista, destacando-se pela técnica do Pontilhismo.

⁵⁵ Georges-Pierre Seurat, (Paris, 1859 – 1891) – Artista francês, pioneiro do movimento impressionista

⁵⁶ O pontilhismo é uma técnica de pintura, proveniente do movimento impressionista e eternizada por Seurat.

Baseada na lei das cores complementares, o pontilhismo existe através da imposição de pontos que, entre si, criam o efeito de profundidade, leveza ou densidade.

significados para formar uma imagem, uma composição cromática. Pode pensar-se numa semântica e numa estética da cor onde cada elemento tem a sua poesia, os seus valores estéticos e significados (COSTA, 2003:59). Contudo, apesar de ser consciente ponderar que todos os significados associados a uma cor particular provêm da cultura em que nos encontramos, existem correspondências universais e intrínsecas ao cérebro humano. O Branco e o Preto são opostos. Enquanto a primeira corresponde à pureza, silêncio, luz e vazio, a segunda representa a elegância, a nobreza e a sombra do espaço impenetrável. Entre elas, do seu espectro, nasce o cinzento, a cor da neutralidade e apatia. O vermelho é uma cor universalmente forte, é a cor do sangue, paixão e fogo. É a cor que expressa alegria, sensualidade e vitalidade. Com uma matriz semelhante surge o laranja, mais inclusivo e radiante, a sua posição entre o amarelo e o vermelho torna esta cor numa ligação vivaz com uma ampla capacidade de absorver e transformar tons. O amarelo é uma cor de visibilidade superior com uma elevada capacidade expansiva. Terminando a globalidade de significados dos tons quentes surgem os tons frios, onde o verde e o azul exprimem ambientes diferentes e tranquilizadores. O primeiro é a cor da profundidade, imaterialidade, leveza e frio, enquanto que o verde representa esperança, natureza, conforto. Estas cores são exemplos universais que, para lá da cultura social, produzem reações semelhantes.

A heráldica, com todos os signos associados e representados em brasões, escudos e placas é, na verdade, uma das precursoras da simbologia cromática e das associações presentes às mesmas. Contudo, na atualidade, a simbologia, as teorias e as ideologias referentes à cor como elemento visual são plasmadas na criação visual por parte do artista e do designer. Como tal, as cores são utilizadas segundo certos padrões e normas que, para o designer Joan Costa⁵⁷, se englobam nas seguintes categorias:

— Realista – Naturalista - A coloração realista naturalista ocorre na busca pelas cores reais, presentes na natureza. Procura-se o hiper-realismo fotográfico, a ilusão do real. As cores que verdadeiramente abastecem paletas aos ambientes naturais, animais e humanos. É utilizada no design, fotografia e ilustração (aqui, na sua maioria, científica);

— Realista – Exaltada - Quando procuramos elevar detalhes fotográficos, procuramos o excedente em saturação, brilho, nitidez, contraste e resolução. Ao estimular

⁵⁷ Joan Costa (Barcelona, 1926) – Personalidade essencial no estudo do design gráfico, comunicação e metodológico espanhol. O seu trabalho contribuiu para uma nova visão sobre estas áreas e novas formas de compreender as mesmas. É, também, de extrema importância para esta tese pois o mesmo consegue empreender todos os tópicos necessários à análise sinalética.

todos estes impulsos da fotografia, deparamo-nos com a cor exaltada, conduzida a um limite de saturação onde se torna uma falácia atraente que consegue irrefletidamente a atenção dos observadores. Estas são as cores do cartaz, da publicidade e da sinalética;

— Realista – Expressionista – A cor expressionista opera de uma forma um pouco mais relacionada com o tratamento da imagem. Aqui procuramos cores dramáticas e expressivas, com a capacidade de interferir com o psicológico do observador e com a sua cultura espacial e social. A cor expressionista pesquisa aceções artísticas e criativas;

— Fantasista – Imaginária – A cor começa a ser analisada em conjunto com a forma que representa e deixa de ser apenas um elemento complementar ou definidor de uma peça. É a forma e a forma é a imagem. Aqui, a cor tem como fundamento o de conferir uma atmosfera sonhadora, surreal tornando-se o suporte da imaginação, da criatividade. É o elemento que nos transporta para um universo próprio imaginado pelo criador da imagem;

— Fantasiada – Arbitrária – A cor fantasiada é separada pela vertente imaginária (que pertence à imaginação, aos contos populares, de ficção científica e aos posters psicadélicos dos anos 60) e à vertente arbitrária. Esta não se encontra limitada por nenhuma caracterização como as supramencionadas. Pertence, pois, a uma categoria própria dentro da imaginação, onde o criador da imagem vai explorar as potencialidades da cor sem a preocupação de um sentido lógico.

— Sínica – Esquemática – A cor esquemática é a cor no seu estado puro, livre de tons, matizes, gradientes e efeitos. É a cor sólida, empregada de forma direta, correspondente à procura do seu significado e efeito no observador. É utilizada na arte e no design expandindo-se à arquitetura e ao urbanismo; é a vertente que enfrenta a semiótica de forma mais direta. É plana, saturada, esquematizada e focada no essencial.

— Sínica – Sinalética – É uma vertente da Esquemática. Ambas são de carácter sínico. No entanto, esta, antes de um signo, é um sinal ótico, uma cor que transmite sensações e informações imediatas com significados diretos. Ao ser utilizada na sinalética urbana, as cores utilizadas remetem para informações sem texto, apenas de cor e forma. É definida com um código cromático em que cada cor tem um contexto histórico que remete a um significado presente na sociedade;

— Sínica – Emblemática – Funciona e existe com essência nos códigos culturais definidos para cada cor. Pode ser esquemática, como em certos logotipos e sinalética. Porém, a coloração emblemática rege-se pelas normas, significados e significantes

estabelecidos pelas suas culturas. É uma vertente da coloração sígnica que funciona um pouco como um elo de ligação entre a cor Esquemática e a Sinalética. É o que “está por trás” destas duas vertentes, o não mencionado, o conceito importante que as une.

A cor existe no tempo e no espaço e alia-se ao design gráfico, uma disciplina cujo fundamento é a resposta à necessidade social da imagem. É um artifício de produção visual, original, conjugando texto com imagem de forma a conseguir transmitir sensações ao público observador. É uma disciplina ilustrativa, fotográfica, didática e manipulativa que procura a comunicação coerente, imediata e facilitada. Como tal, a cor é um componente essencial para o seu desenvolvimento — exclui-se a ideia primordial da sua estética e adiciona-se a sua presença global e permanente que a torna um elemento fundamental de estudo, muito pela sua capacidade de mutação, consistência e influência no ser humano. É por isso um elemento que é necessário conhecer e compreender nas suas categorizações, considerando que a sua presença na imagem comunicativa é primordial.

3.5. Tipografia e Legibilidade

“Typography has one plain duty before it and that’s to convey information in writing.”⁵⁸
(RUDER, 2008:6)

A tipografia é o cerne da comunicação visual. Uma estrutura basilar da leitura, um processo semiótico que funciona como ligação entre o conceito e a perceção mental do mesmo. A letra funciona como uma imagem que, quando agregada a outras da mesma classe forma palavras e, posteriormente, imagens na nossa mente que nos remetem a um significado e todas as palavras possuem um significado e um significante. É um guia nas mais variadas formas, estilos e pesos que nos transporta ilusória ou fisicamente para espaços reais ou imaginários. É a letra que traça a informação quotidiana na urbe e que transporta o passageiro nos seus caminhos diários.

No presente estudo, a tipografia existe como o núcleo da produção gráfica para o desenvolvimento de uma proposta a uma nova sinalética urbana e, como tal, esta é examinada no âmbito da assimilação das suas limitações de leitura, visibilidade e velocidade de comunicação. É conferida uma atenção superior às questões técnicas da microtipografia — a letra individualizada, espaçamento entre palavras e entrelinhas,

⁵⁸ Tradução Livre: “A tipografia tem um dever claro que é transmitir informações por escrito” (RUDER, 2018:6)

questões menos criativas e mais técnicas que produzem uma leitura superior, detalhes negligenciados pelos Designers que se dedicam afincadamente aos temas da macrotipografia — a conceção tipográfica, a posição e o tamanho da mancha, o layout, as grelhas e a fisionomia e hierarquização da composição visual.

A letra é uma representação gráfica bidimensional, uma figura plana sujeita a regras de representação e de lei ótica que, aplicadas corretamente, melhoram a visibilidade e leitura destas figuras, aperfeiçoando, por consequência, a velocidade da receção do estímulo e da compreensão do observador, resultando no aumento da velocidade social, fluxo e passagem humana nos espaços. Considerando que o processo de leitura funciona como um processo de métrica visual, o seu grau de ocorrência, assim como a sua velocidade, varia consoante a experiência do leitor (HOCHULI, 2013:8). Como todas as representações gráficas, a letra, a sua leitura e o parecer à mesma no final são relativas e variam consoante o observador. A representação das letras do nosso alfabeto é estática, mantém-se com uma forma semelhante desde o tempo do latim romano, caracteres desenvolvidos em pedra que obtiveram mudanças, ligeiras adaptações e aperfeiçoamentos para corresponder à evolução tecnológica. Lupton (2006:13) define a letra como um “recurso essencial empregado por designers gráficos, assim como vidro, pedra, ferro e inúmeros materiais são utilizados por arquitetos”. É com o conjunto de letras que a palavra é formada e é com esta composição que surge a necessidade da tipografia como ofício.

A tipografia tem cerca de quinhentos anos (KANE, 2011:2). Existe como disciplina desde a invenção da prensa de Gutenberg e toda a sua história remete a uma luta entre o artifício manual com a evolução da máquina, o orgânico com o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato (LUPTON, 2006:13). Foi com esta evolução que a letra iniciou o seu percurso tridimensional e se tornou uma ferramenta de produção cultural, uma representação visual com regras, detalhes e processos cujo fundamento base é o de proporcionar uma melhor leitura, complementando com a vertente estética da composição visual para captar o interesse do leitor (RUDER, 2008:37).

Com os recentes estudos sobre a microtipografia, conseguimos entender as sacadas — movimento intervalado de função ocular, com avanços e recuos na linha de texto, com fixação pausada entre 0,2 a 0,4 segundos em determinados elementos da composição visual (Figura 5). Estas variam consoante os pontos da *typeface* utilizada, assim como a qualidade tipográfica da mesma (uma *typeface* de dimensões médias ocorre cerca de cinco sacadas por

linha, considerando, porém, que cada sacada ocorre entre cada cinco a dez letras). As sacadas são, também, produzidas pelo cérebro, na eventualidade da falta de compreensão de um texto: quando no processo de leitura não compreendemos imediatamente algo, os olhos aumentam o número de movimentos de forma a conseguirmos apreender mais levemente o texto.

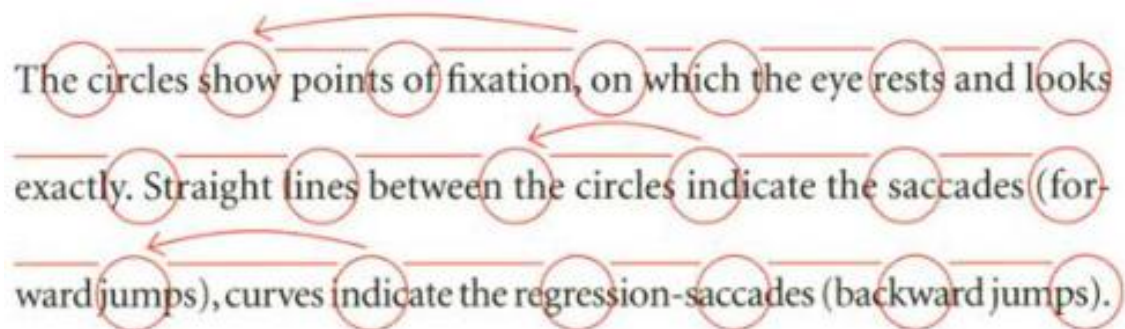


Figura 5 - Excerto retirado do volume de Hochuli podemos observar que “Os círculos apresentam pontos de fixação nos quais os olhos descansam e se fixam. As linhas retas entre os círculos indicam as sacadas (saltos avançados) e as curvas a regressão das sacadas (saltos regressivos)” Fonte: Hochuli, J. (2013), O detalhe na Tipografia, p.9

É a microtipografia que desenvolve processos aprofundados de leitura e velocidade, sempre com a noção plena de que a compreensão do texto é o mais importante para o leitor. No entanto, a conceção destes processos consegue ser algo ingrato para o investigador, pois os mesmos devem ser adaptados ao nível de leitura do observador e, em situações generalistas como a sinalética urbana, a dificuldade adensa-se devido às diferentes questões sociais que individualizam um leitor urbano. O processo de receção ocorre através de uma sequência de análise cerebral composta por dois métodos da semiótica textual: a leitura imediata, aquela que informa o nosso cérebro e que nos esclarece relativamente ao que estamos a observar, e a visão pictórica, a letra como elemento gráfico, com significado conceptual. Ingressamos na estética visual, na escolha da *typeface* correta que irá ajudar a acelerar os processos de captação e percepção visual tipográfica.

A vertente estética da tipografia é algo relativo que deve ser ponderado de forma a corresponder a regras visuais que reforcem a capacidade de leitura, como o conservadorismo tipográfico e a inovação: na construção de um texto longo temos de ser mais conservadores, pois o leitor comum não produz um interesse aprofundado pelas escolhas tipográficas do designer e apenas pela fluidez e suavidade que estas produzem na leitura. Assim sabemos que as *typefaces* chamadas *originais* desaparecem no esquecimento contemporâneo, onde quase tudo é passageiro e etéreo, pois não se plasmam na procura e

necessidades dos leitores comuns. É necessário perceber que a escolha correta do tipo de letra a utilizar num projeto é baseada no conceito do mesmo, pois a boa escolha da letra e de todos os elementos gráficos envolventes de uma composição gráfica trazem a capacidade de moldar visões, opiniões e ações. Como tal, esta escolha tem de ser acertada de forma a transmitir a mensagem, as emoções e os sentimentos para comunicar corretamente. Ao escolher e procurar a letra que vamos utilizar no projeto gráfico, deve existir o cuidado de selecionar uma Família Tipográfica completa, que corresponda às necessidades da língua que estamos a trabalhar, que seja composta por versais (maiúsculas), pelas suas variantes estruturais (minúsculas e versaletes) e todos os restantes elementos de pontuação. É também necessário compreender a proporção geométrica e orgânica da tipografia escolhida para conseguirmos uma leitura e fluidez superiores.

No seu volume *O Detalhe na Tipografia* (2013), o autor Jost Hochuli⁵⁹ apresenta inúmeras questões referentes ao processo de legibilidade, desde a estrutura da forma à pontuação. Segundo este autor, é necessário criar e manter um equilíbrio visual na configuração da forma:

- O círculo e o triângulo, ainda que do mesmo tamanho do quadrado dão ideia de serem mais pequenos, logo é necessário aumentar as terminações para produzirmos um efeito visual que torne estes elementos da mesma dimensão (Figura 6);



Figura 6 - Representação do Equilíbrio visual na representação da forma, segundo Hochuli. Nesta imagem podemos observar uma ilustração da explicação da página 45, sobre a necessidade de dimensionar as formas, e responder ao estímulo visual — o aumento das terminações, a colocação do eixo em letras simétricas e os travessões e vazios. Fonte: Hochuli, J. (2013), *O detalhe na Tipografia*, p.19

⁵⁹ Jost Hochuli (St. Gallen, 1933) – considerado um dos melhores tipógrafos e designers gráficos provenientes da escola Suíça, Hochuli é estudado ao longo deste documento devido à sua capacidade e qualidade enquanto profissional no campo da tipografia e do design gráfico, bem como pelo seu foco na qualidade de leitura, teorias e técnicas para aprimorar a mesma.

- Ao dividirmos uma letra simétrica através de um eixo horizontal, a metade inferior cria um efeito de diminuição. Como tal, de forma a organizar a construção corretamente, devemos colocar o eixo um pouco acima do centro para conseguirmos a ilusão de simetria;

- O travessão é um componente indissociável à construção tipográfica. É um elemento do desenho de determinadas letras que se encontra suscetível a regras visuais: um travessão horizontal vai sempre parecer mais largo do que um travessão vertical, assim temos de tornar o travessão horizontal mais fino de forma a conseguir igualdade visual;

- Corpos de pontos inferiores devem ser projetados com uma atmosfera mais livre do que os de pontos superiores, pois os primeiros necessitam de mais espaço livre para se destacarem e isolarem (HOCHULI, 2013:18).

Os exemplos apresentados sugerem cuidados e conhecimentos elementares para a escolha da *typeface* que vai compor o projeto, considerando que a legibilidade das letras se resume à qualidade gráfica da mesma e que há elementos que, para o observador comum, produzem dúvidas de leitura, quando expostas a maiores velocidades: a letra *A* e *L*, quando em versais, são altamente legíveis; já a *B* e *Q* são exemplos de letras cuja estrutura produz erros de leitura. Existe também o equívoco, pela confusão visual entre o *R*, *B*, *G*, o *O* e *Q* e o *M* e *W*.

A representação e a unificação de elementos isolados que retratam sons e conceitos fonéticos, formam palavras e estas formam textos. Com a utilização de palavras, os termos da composição alteram-se e existem mais necessidades a corresponder. Iniciamos a macrotipografia, a procura de uma mancha unificada, elegante e que consiga partilhar a informação de forma direta e fluída. Procuramos a forma do contorno das caixas, a regularidade e a configuração orgânica produzidas com a utilização de versais e minúsculas, o que origina um efeito menos artificial e com mais leitura. Analisamos a mancha, o conjunto das palavras e procuramos formas mais leves e livres que consigam produzir espaçamentos corretos, com linhas regulares. Consideremos que *typefaces* sem serifa, muito condensadas ou em itálico produzem lacunas de leitura e legibilidade, logo é fundamental compreender que estes elementos devem ser utilizados de forma suave, para destaques.

Com a produção de palavras surgem considerações visuais entre a confluência de espaços. A responsabilidade do designer é, também, perceber essas considerações e conseguir uma resolução eficaz para que o leitor não seja prejudicado pelas regras visuais.

As letras são formadas por estruturas padrão e o seu espaço ocupado estende-se para

lá do elemento visual, têm uma *largura-padrão* (tal construção tipográfica provém do desenvolvimento de cunhos móveis e da sua forma). O confronto e a mistura de espaços entre letras forma o *Kerning*, ferramenta gráfica que permite a correção de espaçamentos entre letras, utilizada maioritariamente em letras de estrutura semelhante, como o A e o V ou o W, o L, R e E. Serve adicionalmente para permitir a criação de *Ligaturas* — a junção de letras que ocorrem, por norma, devido a questões fonéticas, existindo também por motivos estéticos. As *Ligaturas* são elementos secundários para a legibilidade e, como tal, não requerem a utilização de uma *typeface* que tenha tais elementos.

A junção de palavras forma linhas e, estas, elementos componentes à microtipografia, participam na análise detalhada à mancha de texto, compondo a mesma através de regras elementares. A linha deve ser composta consoante o tema do nosso trabalho e deve ser trabalhada de forma diferente segundo a peça que estamos a elaborar. Devemos procurar linhas de comprimento equilibrado, entre os 50 e os 70 caracteres, para produzirmos as melhores qualidades de leitura ao texto. Como elemento da microtipografia, esta é também moldada com regras e comportamentos que ditam a sua conduta gráfica. A linha é, contudo, alvo de uma dúvida eterna entre produtores gráficos: a justificação ou alinhamento do bloco. A primeira dúvida trata a composição justificada como um processo criativo complexo que transmite um efeito harmonioso, de mancha coerente e regular. É indicada para textos longos, volumes literários e artigos científicos. Porém, é uma forma de composição que requer uma atenção extrema aos seus elementos tipográficos, às regras e aos processos, como o *Kerning*, os cortes ou as quebras de sentido. As dificuldades promovidas pela composição em bloco criam um afastamento por parte dos designers que, por norma, preferem a utilização do alinhamento. No entanto, a característica que afasta os profissionais da primeira, persegue os mesmos na segunda: o alinhamento consegue apresentar uma complexidade superior face à justificação em bloco e surge com duas estruturas diferentes: sem a hifenização ou com hifenização.

A tipografia digital veio terminar com algumas regras um pouco mais clássicas e também com alguns termos, como é o caso da diferenciação de *Font* e *Typeface*.. Para o espaço urbano, a letra surge como organizadora e produtora de caminhos, guias e métodos de transição entre lugares, não-lugares, espaços públicos e privados. Na urbe, a sua presença física ou digital ocupa espaços de heterotopias e passagem que confluem o universo físico da cidade com o psicológico do seu utilizador. É, em conjunto com outros elementos, uma

definidora dos processos de *wayfinding* que o humano utiliza para percorrer o quotidiano mundano e é um marco histórico que apresenta e orienta o ser.

4. Análise à freguesia — Estruturando Alcântara

4.1. Wayfinding — Lisboa e os seus elementos

Lisboa é uma cidade histórica, repleta de espaços e marcos que a definem e crescem na sua paisagem, lugares memoráveis que guiam e encaminham os habitantes e os visitantes, através da cacofonia contemporânea das cidades capitais. É composta por freguesias históricas, também elas com uma cronologia ida no tempo que lhes confere um carácter distinto entre si. É, contudo, uma cidade contemporânea que vive um momento de expansão imediata, superior à expectável. Com todas as vantagens da evolução social, surgem elementos vinculativos ao crescimento urbano, entre eles a poluição visual. O desenvolvimento da cidade produz um aumento excessivo na presença do texto e da letra na urbe que forma um paradoxo na utilidade do mesmo: “How is it possible that when entering a public place our attention risks being distracted more than attracted by communication ‘artefacts’? And how can we go round this paradox?”⁶⁰ (ZINGALE, 2010:22). Considerando a possibilidade do crescimento do paradoxo informativo, devemos ponderar a informação presente nos espaços, para lá da textual, com base na presença espacial, dos elementos menos comunicativos ou de orientação imediata, tais como a estrutura física do espaço, os seus elementos, a semiótica e a cor.

A busca de elementos físicos na estrutura do espaço onde nos inserimos, com o fundamento de o percorrer e descobrir, chama-se *wayfinding*⁶¹. O termo consegue a sua presença após o estudo do urbanista Kevin Lynch, que o retrata como uma necessidade de investigação humana ao espaço, sendo resumido, posteriormente, por Romedi Passini e Paul Arthur (1992), que afirmam que *wayfinding* é uma tarefa na qual o ambiente tem de nos fazer compreender as questões: *Onde estou? Para onde vou? Como vou?* É a deslocação através do ambiente sem a necessidade de parar para obter informações. É, como o nome indica, a descoberta (*finding*) do caminho (*way*).

No processo de *wayfinding*, o cérebro humano cria associações ao longo do seu

⁶⁰ Tradução livre – “Como é possível que ao entrarmos num espaço público sejamos imediatamente distraídos por artefactos de comunicação em vez de sermos informados? Como contornamos este paradoxo?” (ZINGALE 2010:22)

⁶¹ Wayfinding é, segundo Kevin Lynch, a investigação na dimensão semiótica, por vezes escondida nas entrelinhas do nosso ambiente (LYNCH, 1960).

³ Arthur, P. & Passini, R. (1992). Wayfinding. People, signs and architecture. New York: McGrawHill.

processo de aprendizagem como forma de assimilação de formas, cores e percursos pois, a navegação e a exploração requerem a construção de modelos mentais da estrutura espacial onde estamos inseridos (GOLLEDGE, 1999). Formamos mapas a três dimensões através da justaposição de sinais e signos previamente assimilados. A cor surge como um dos elementos de absorção imediata pois esta, mais do que um significado, produz um significante e, mesmo quando não pertence à camada principal do sistema, existe enquanto um complemento que marca o observador e cria comportamentos distrativos ao conceito de composição. A sua presença impactante torna-a um dos elementos primordiais no processo de *wayfinding*, no estudo semiótico do ambiente que, segundo Zingale (2010:23), flui através de dois canais de pensamento:

- A) Uma disciplina de signos onde, através da metodologia correta, avançamos e melhoramos os campos do design;
- B) Uma ciência preocupada e consciente das adversidades e complicações da relação entre Espaço e a relação entre Sujeito e Ambiente, em particular entre:
 - a. Espaço: Neutralidade e abstração geral, o conceito da terminologia, medida e análise;
 - b. Lugar: Espaços de características únicas que os diferem de outros espaços;
 - c. Território: Estruturado por um grupo e culturas e locais, domesticado em virtude de práticas habitacionais;

O *wayfinding* é também um processo primitivo, animal, que remete à procura de caminhos, procurando não a informação gráfica dos lugares, mas sim as suas informações estruturais e naturais. É mais do que sinalética e pode ser elaborado sem a mesma. Porém, para o indivíduo visitante e não conhecedor do lugar, a orientação imediata torna-se impossível sem sinalética. Esta deve existir sempre que possível de forma direta e minimal, consciente dos elementos do espaço onde existe e com destaque para uma leitura imediata. Deve responder às três necessidades posicionais do ser humano que formam o comportamento espacial que, quando guiado por sensações externas, estimula a nossa orientação natural, tal como referido anteriormente por Passini e Arthur:

- A) Orientação – *Onde estou?* É a habilidade natural de um organismo de se localizar geograficamente através de um reconhecimento semiótico ao que o rodeia;

- B) Exploração – *Para onde vou?* Movimento que procura o conhecimento do espaço e como o poderei alterar através de um mapeamento mental;
- C) Navegação – *Como vou?* Capacidade de mobilidade através de mapeamentos utilizando um conhecimento prévio, semiótico e cultural do ambiente.

Com a procura de estratégias de informação sinalética que permitam a transmissão de informação imediata, veloz e eficaz, deparamo-nos novamente com os estudos previamente apresentados sobre tipografia e cor. Porém, no processo de *wayfinding*, a cor merece uma cotação especial, assim como no estudo semiótico de Design. Este elemento visual não possui forma, molda-se ao seu contentor e, através dele, produz signos que formam significados produtores de ações e sentimentos que influenciam o percurso.

Lisboa é uma cidade de cores que se estendem às suas freguesias. Em Alcântara, estas plasmam os elementos naturais que delimitam a mesma e criam uma paleta que trespassa a sua história e geografia. Hoje, novamente em expansão, a sua paleta cromática revela a sua identidade histórica e maquilha a zona de tons pastel com maior força em tons de terra (vermelho), rio (azul) e montanha (verde), as representações dos três elementos delimitadores da freguesia e que contribuíram para a formação da mesma. Contudo, esta pode-se tornar um pouco complexa para quem não se encontra familiarizado com a zona, considerando a escassa presença de informação, indicações e guias urbanos. A sinalética da freguesia mantém-se como a clássica sinalética lisboeta⁶²: placas de pedra branca, fixada nas fachadas de edifícios e dispostas a uma altura variável. A letra nestas placas forma o nome das ruas. Existem, porém, fatores artificiais e naturais que embatem de frente na possibilidade de leitura destas placas: as cores da cidade e do seu ambiente, a luz, a cor das placas e a falta de manutenção. Estes quatro fatores produzem placas, muitas vezes, camufladas na tradicional fachada clara da cidade, onde a luz natural elimina, ainda mais, a sua presença. Em Alcântara subsiste o mesmo problema, ligeiramente agravado com a colocação da sinalética urbana que se mescla na paisagem arquitetónica da mesma, não obtendo o contraste e o destaque necessário para promover o processo de *wayfinding*.

⁶² A clássica sinalética de Lisboa é formada por cinco tipos de placas diferentes: Tipo I – a placa pintada nas fachadas dos prédios, presente em bairros típicos como Alfama e Castelo; Tipo II – Placas de pedra branca com letras pretas; Tipo III – Placas de pedra branca com letras de estio romanas, pretas ou douradas, fixadas com pregos, inicialmente destacadas para a Baixa Pombalina; Tipo IV – Placas de pedra com letras pretas, assente sobre pilares, destacadas para arruamentos sem pontos de acesso; Tipo V – Placa em Azulejo com bordadura e retângulos a preto e branco, utilizadas maioritariamente nos arruamentos da Ajuda e Caselas. Toponímia de Lisboa. (2012). Os 5 tipos de placas toponímicas de Lisboa. Disponível em: <https://toponimialisboa.wordpress.com/2012/12/11/os-5-tipos-de-placas-toponimicas-de-lisboa/#comments>

Alcântara apresentou, ao longo da sua história, a capacidade de se mutar e evoluir consoante as necessidades dos seus habitantes e passageiros, contudo tais transformações deixaram marcas graves na sua estrutura. Com base numa avaliação de capítulos anteriores, compreende-se a necessidade de produzir uma solução gráfica para esta freguesia histórica que permita a velocidade de orientação para o transeunte que vai ler o seu caminho e compreender a sua posição, melhorando o fluxo urbano, a velocidade de transição entre espaços e a qualidade de vida dos habitantes.

4.2. Alcântara: Forma, Estrutura e Identidade

Alcântara é uma freguesia histórica, um elo de ligação entre a montanha e o rio, onde, entre estes dois elementos, nasce uma área de constante mutação e crescimento que deteve a maior área industrial do país, contando com algumas das fábricas mais avançadas da Europa. Hoje, o seu denso tecido urbano cria algumas dificuldades na transição entre zonas interiores da freguesia, em particular o Eixo de Charneira — Avenida de Ceuta —, entre a encosta e o aterro ribeirinho que definem uma barreira morfológica à continuidade entre a Alta e a Baixa de Alcântara (JANEIRO, 2011:4).

É uma freguesia de um teor bairrista, em extinção, que apenas se recupera nos bairros mais típicos da cidade. Em permanente requalificação e criação de espaços para a promoção de um ambiente social cuidado que, apesar do interesse nas questões sociais, está a perder a essência dos seus grupos primários, mantendo-se viva através da passagem dos secundários. É uma freguesia envelhecida que se mantém ativa pela atitude juvenil das suas estruturas atrativas e identidades promotoras.

Contudo, mantém a sua identidade, forjada pelo seu passado operário e fabril e esta revela-se no manto cromático da freguesia, tingindo-a de tons fortes e esbatidos que acompanham a estrutura geográfica onde se encontram. Os tons de laranja e vermelhos marcam maioritariamente as fachadas dos edifícios e conseguem o seu destaque nas recentes reabilitações (Ex: condomínio Alcântara-Rio, 2003), onde os arquitetos decidiram manter a identidade da freguesia e adotar elementos típicos das construções que enalteceram Alcântara, como o ferro, o tijolo e o vidro. Estas cores transformam-se e alteram a visão dos espaços com os seus reflexos durante a transição do dia, pois, indissociavelmente à sua topografia, existe a questão da exposição solar, de exposição superior e constante na encosta sul e na atual zona das Docas de Alcântara. Compreende-se que esta freguesia não é

detentora de uma identidade gráfica conhecida. É, sim, composta por uma mescla visual, proveniente da confluência temporal entre negócios e espaços que marcaram e continuam a assinalar as ruas da freguesia.

Apesar de ainda ser composta por edifícios do aspeto típico da construção do Estado Novo (época de um novo êxodo rural e do desenvolvimento de inúmeras residências fabris), não contém um elevado número de ruas ou ambientes escuros, mesmo considerando as zonas degradadas. Como tal, é impercetível a falha e estado primitivo da sua sinalética urbana que se camufla na paisagem e dificilmente se apresenta ao público menos atento ou externo, contrariando, desta forma, a identidade proactiva e criativa da freguesia.

4.3. A sinalética de informação e o letreiro na paisagem urbana de Alcântara

Alcântara dispõe de uma fraca capacidade comunicativa, o que se observa pela sua escassez ou desatualização de sinalética urbana. Porém, com o crescimento da freguesia, o desenvolvimento de uma solução é primordial para o seu bom funcionamento.

Apesar das suas camadas históricas de análise, a mesma não dispõe de uma tradição tipográfica preservada que apresente evolução com as tendências sociais possuindo, apenas em alguns edifícios de maior importância, representações tipográficas de qualidade superior que transformam e ilustram os frontispícios ou as laterais, mutando a paisagem visual com a sua elegância histórica. Situações como a Creche Victor Manoel⁶³ (atual Centro de Acolhimento Infantil) ou o Balneário Público⁶⁴ são escassas numa freguesia onde os edifícios transmitem, na sua generalidade, a aura de habitações desenvolvidas para os empregados fabris, com as suas arestas vinculadas ao Estado Novo (Figura 7).

O comércio de Alcântara persiste na fraca harmonização de elementos tipográficos onde cada estabelecimento procura uma linguagem própria. Forma-se uma paisagem tipográfica disforme, contraditória e incoerente, que se apresenta como uma mancha desinteressante no panorama da freguesia. Certas áreas revelam uma presença comercial superior a outras, em particular os Largos de Alcântara que mantêm o espírito tradicional da cidade e onde existe um maior fluxo urbano, residencial ou visitante, e é nestas áreas que podemos observar uma maior diversificação de letreiros, institucionais, publicitários e comerciais. Contudo apesar da sua necessidade, é nestas zonas que a omissão de sinalética

⁶³ Edifício modernista, concluído na década de 1930, que apresenta uma tipografia de inspiração Art Déco.

⁶⁴ Com o seu letreiro de inspiração Déco (novamente), que contrasta com a imagem classicista de influências surrealistas, desenvolvida no frontispício deste bloco da igreja de São Pedro de Alcântara.

urbana se revela com maior vigor pois estes são os locais de passagem com mais influência no quotidiano dos grupos primários e secundários da freguesia, o que produz a necessidade de um progresso na libertação do curso humano para que os habitantes consigam utilizar os seus espaços sem prejuízo temporal e pessoal.

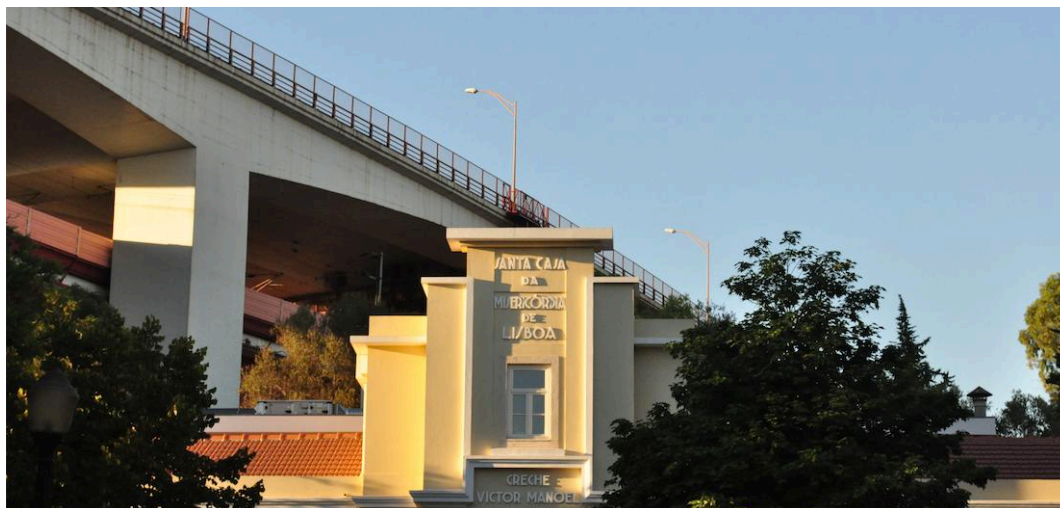


Figura 7 - A Creche Vítor Manoel, atual Centro de Acolhimento infantil, ainda decorada com a sua tipografia original, um ícone gráfico de Alcântara. Fonte: Próprio

A indústria mutilou Alcântara com todas as suas necessidades, formações históricas e comerciais. Apesar da freguesia conseguir a sua importância através dos acontecimentos históricos da cidade, posição geográfica e conteúdos naturais, a industrialização, essencialmente após a revolução industrial, formou esta zona de Lisboa com mais impacto do que os fatores anteriores. Com a industrialização surge o lacerar do seu tecido urbano, a sobrepopulação, a criação de novas linhas de transporte e, futuramente, a ponte. Elementos (naturais e artificiais) que produziram um resultado complexo.

A freguesia de Alcântara sugere um passado social recente sem tradição gráfica ou artística, um passado identificado por uma topologia fabril, escurecida pela forte presença do metal e colorida pelos tons pastel que completam os três focos topográficos da freguesia (o rio, a urbe e a montanha), um passado que gera, hoje, um retrocesso no grafismo tipográfico da freguesia e, como tal, um atraso no fluxo urbano da mesma que desorganiza o quotidiano dos habitantes. É este passado recente e industrial que produz uma inspiração para o desenvolvimento de sinalética urbana para a freguesia – a paisagem marcada pelas fábricas e pela industrialização, os seus tons quentes e a rudeza dos materiais, em contraste com o romanticismo produzido pelo rio, a exposição solar e a montanha.

Segunda Parte
Projeto de Design

5. Alcântara – Uma nova hipótese de *Wayfinding*

5.1. Conceito

A história de Alcântara tem componentes marcantes que desapareceram e se reergueram com novos formatos, nomes e necessidades, que tornaram o desenvolvimento material e geográfico da freguesia como um ciclo de determinadas repetições. Estas geraram um ambiente (social e físico) único na cidade de Lisboa que determinou a identidade deste espaço, fortalecendo e marcando os elementos clássicos de Alcântara.

A sua história inicia-se na ponte que lhe deu o nome e hoje, apesar da original ser uma memória num passado distante, a ponte continua a ser o símbolo da freguesia que se destacou pela sua capacidade industrial em séculos passados. Foi o local de passagem de reis que nela fizeram as suas casas de campo⁶⁵, local de extração de cal⁶⁶ para cobrir a *Cidade Branca*⁶⁷ e sempre um local de desenvolvimento de produtos. Favorecida com a sua ribeira, fruto da sua posição geográfica, Alcântara cedo se tornou foco de exploração laboral, mantendo-se como o epicentro industrial da cidade até à construção da ponte. Foi com esta capacidade de produção que Alcântara desenvolveu as qualidades económicas, sociais e topográficas que existem hoje e são estas qualidades que marcaram a história da freguesia, particularmente em termos sociais. A industrialização da zona produziu a necessidade de mão de obra e, com esta, surgiram os vários êxodos rurais, a construção orgânica e planeada de habitações, o espírito de comunidade e o ambiente bairrista que marca esta área de Lisboa.

Devido ao seu foco de desenvolvimento direcionado para a indústria, Alcântara sofreu pela falta de um progresso artístico e gráfico que marcasse a freguesia. No entanto, a arte tem uma capacidade imensurável de se revelar sobre as mais diversas formas e, em Alcântara, esta foi-se desenvolvendo de forma suave, através da identidade da freguesia, e ficou marcada pelos elementos ainda presentes na urbe: os não-lugares perdidos de Alcântara. São estes não-lugares, estas Heterotopias, que definem a zona e aqui criam, sob uma presença distante, a identidade que define o tecido urbano, a topografia e a paisagem.

É com fundamento nesta componente histórica e presença artística (e gráfica) que

⁶⁵ “A diversidade natural tornou Alcântara um foco de interesse por parte da família real, que, do final do século XVI até ao século XVIII, construiu palácios, quintas no Calvário e o convento das Flamengas (MARQUES, 2009:25)”

⁶⁶ A diversidade natural proporcionou características únicas a esta zona da cidade e progressivamente foram surgindo fornos de cal.

⁶⁷ Remete à alcinha dada a Lisboa e ao facto dos árabes a terem pintado de branco como as paisagens celestes.

paira como uma névoa na freguesia, que, ao corrente da componente prática da dissertação, se pretende organizar e mutar as ruas de Alcântara através do desenvolvimento de uma proposta sinalética, onde a tipografia (a letra) e a cor surgem como responsáveis pela dinamização do fluxo crescente nas veias industriais de Alcântara. Tendo um cuidado e atenção especiais às questões biomiméticas no design foram desenvolvidas peças únicas e de raiz com base nos princípios elementares da tipografia, ergonomia urbana e humana e qualidade gráfica e material.

De forma a responder à questão colocada no início do projeto: Poderá uma nova sinalética criar um fluxo social organizado e seguro em Alcântara?, procurou-se aprimorar as particularidades do *wayfinding* através da cor e da letra, que indicam de forma direta e confortável os caminhos para o passageiro urbano da freguesia, configurando à viagem uma experiência visual de conhecimento e compreensão da história e identidade de Alcântara. Assim, foi desenvolvido, através de observação direta e crítica da literatura, um novo mapeamento da área de intervenção, com estudo nos pontos de maior importância histórica, cultural e social. A sinalética produz uma melhoria no processo de *wayfinding* e de reconhecimento identitário da freguesia, pois toda a sua estrutura foi desenvolvida com base nos elementos marcantes da história de Alcântara, como a indústria, a sustentação arquitetónica das infraestruturas e a própria ponte 25 de Abril. Foi projetada para ser inserida no espaço urbano de forma ergonómica, apelativa e respeitosa para com os pedestres com o fundamento de evitar dificuldades já comuns à cidade, como o congestionamento dos passeios e da via pública geral. O motivo do processo de design é criar novas possibilidades e auxiliar a massa social através das estruturas contemporâneas que, contudo, continuam vernaculares à própria história de Alcântara. Assim, o presente projeto surge como solução às questões de mobilidade, possibilitando uma melhoria na qualidade de vida dos habitantes mais antigos, apresentando soluções gráficas com base na letra e na cor que devolvem identidade à freguesia de Alcântara, atualizando-a através da memória do seu passado.

5.2. Metodologia, Desenhos e Processo

5.2.1. Problema, Análise e Hipóteses

Problema – A presente tese apresenta como foco de desenvolvimento a análise e resolução de questões organizadoras do fluxo social de Lisboa, com origem na freguesia de

Alcântara, através da questão contígua: Poderá uma nova sinalética criar um fluxo social organizado e seguro em Alcântara?

Foram estudadas as questões antropológicas e sociais de Alcântara de forma a conseguir compreender a identidade da mesma e assim desenvolver uma nova proposta de sinalética que, dentro dos *canones* da disciplina, possibilite uma melhoria no fluxo urbano, na confiança e qualidade de vida dos cidadãos onde a herança e identidade sejam reconhecidos através da forma, cor, material e tipografia.

Os objetivos da investigação formulados para responder à componente projectual da dissertação surgem como questões de investigação referentes ao tema. Estas questões são levantadas de forma a aprofundar o conhecimento nas diversas áreas de estudo e, quando relacionadas aos tópicos investigativos, têm como propósito guiar as respostas da dissertação.

- Como poderemos melhorar o fluxo social em Alcântara?
- Como contornar o ruído visual oferecendo uma melhor informação?
- Pode a sinalética ser apelativa, consciente e apta a todas as faixas etárias?
- Podem a Cor e a Letra distribuir, organizar e delimitar áreas urbanas?
- Como podemos devolver a identidade tipográfica à cidade?

Análise – Como referido anteriormente, o objetivo desta dissertação é a produção de um sistema de sinalética urbana atualizada que proporcione um novo método de *wayfinding* e transição urbana em Alcântara, mantendo a identidade gráfica desta zona da cidade, focando-se na orientação social, na tipografia e na cor.

Neste sentido, a metodologia surge com uma natureza mista, sendo qualitativa (com recolha de informação através da observação e diálogos com habitantes), intervencionista (através da experimentação na primeira pessoa do fluxo urbano da freguesia) e não intervencionista (com análise e leituras de artigos de especialistas, residentes ou teóricos). Foram trabalhadas questões teóricas e práticas, relacionando o estudo e análise de volumes com a intervenção no local através da comunicação com os habitantes da freguesia. Desenvolveu-se uma Observação Direta que proporcionou um conhecimento mais aprofundado das dificuldades dos utilizadores da freguesia, assim como a topografia e as características da mesma. A Crítica da Literatura utilizada como complemento à análise por observação foi primordial para o conhecimento de novas disciplinas e configurações, em

particular Antropologia e Sociologia, disciplinas que em conjunto com Tipografia, Cor e Urbanismo foram focos de estudo para o desenvolvimento da proposta. Por fim, foi também desenvolvida uma Observação Direta de forma ativa, através da proximidade com exemplos de sinalética, noutras cidades e países, que inspiraram e proporcionaram conhecimentos através da utilização real.

Hipótese – A hipótese que soluciona o problema surge após um estudo intenso às questões apresentadas e assim, através da união de várias disciplinas, possibilita-se o desenvolvimento de um projeto de Design.

As novas sinaléticas desenvolvidas existem agora como um resultado desse processo, que proporcionou um conhecimento aprofundado de questões históricas, sociológicas e visuais, necessárias para melhorar a qualidade de vida de todos os que habitam ou visitam Alcântara.

De forma a contribuir também para a cronologia da freguesia, utilizou-se o seu fator histórico e, assim, com inspiração nas suas estruturas principais (a ponte 25 de Abril e as antigas fábricas) desenvolveram-se quatro unidades diferentes de sinaléticas — o monólito (a maior e mais preenchida), o indicador (uma estrutura *clean* e direta), a tradicional sinalética de parede, esta com uma informação em extrusão que confere uma leitura dupla, ao invés da típica sinalética de parede que apenas tem leitura frontal, e, finalmente, um marco geográfico presente apenas nas instituições de maior importância social e histórica, como a Junta de Freguesia e as duas estações ferroviárias.

Após o estudo sobre o fluxo social desta zona da cidade de Lisboa, compreende-se que a união da letra e a cor confere uma nova capacidade de movimentação para os seus utilizadores, prevenindo os *engarrafamentos* humanos e a procura por informação, encaminhando os mesmos através das ruas da freguesia sem dificuldades acrescidas e com informação permanente à sua posição, criando ainda uma diferenciação espacial para a própria freguesia, o que fortalece a sua identidade e delimita o território.

5.3. Mapeamento e Colocação das Peças

O mapeamento da área de intervenção (Figura 8) e a distribuição das peças foi um processo de relativa simplicidade que envolveu o pensamento crítico sobre as necessidades dos habitantes, baseado na observação direta dos percursos mais frequentados. Desta forma,

foi possível compreender quais as necessidades informativas dos observadores em determinado local e colocar a peça que mais se adaptava à situação. Uma vez que grande parte da freguesia é coberta pelo Parque Florestal de Monsanto, a distribuição das unidades teve um foco superior na zona sul, a área urbana de Alcântara onde se reúnem as principais praças e instituições.

Como podemos observar no mapa, houve o cuidado de não sobrecarregar zonas com informação, procurando a simplicidade e velocidade de absorção por parte do utilizador. No mesmo mapa podemos também observar a separação da freguesia nas suas três áreas de maior importância – a urbe, a floresta e o rio – assim como a marcação das sinaléticas de maior presença – o monólito e o indicador.

Figura 8 - Mapeamento da área da Junta de Freguesia de Alcântara com apontamentos de colocação das duas sinaléticas de maior presença urbana. Fonte: Próprio



5.4. Proposta de Re-Design: Forma, Material, Cor, Tipografia, Peças

Forma — A estrutura fundamental para inspiração na composição das peças foi a ponte 25 de Abril (Figura 9). Esta surge na década de 60 como um novo marco que demonstra evolução, posição e capacidade de um país fechado, que abre novas possibilidades aos habitantes e industriais da cidade através de uma nova proximidade entre margens. Foi com base na estruturação deste elemento primordial à contemporaneidade de Alcântara que as peças foram projetadas.

Focadas na inclusão espacial, estas apresentam características provenientes da passagem do Tejo que se assemelham também às estruturas utilizadas para sustentar os antigos mercados de Alcântara. É uma estrutura de design biomimético, semelhante à forma da molécula de ADN existente em todos os seres vivos, elemento que representa igualmente o ADN da freguesia. A sua forma entrelaçada cria estruturas fortificadas com uma resistência superior, o que é necessário para suportar o peso do aço corten, material escolhido também pela sua cor alaranjada que se tornou uma componente identitária da freguesia.



Figura 9 – Representação da evolução conceptual da forma e estrutura das sinaléticas de pé. Na imagem podemos observar a inspiração biomimética onde, através da estrutura de ADN encontramos a estrutura cruzada que serve de suporte à ponte. A mesma foi utilizada como inspiração para desenvolver as formas das sinaléticas de forma a que a sua presença na rua consiga devolver o ADN à freguesia. Fonte: Próprio

Material — Os materiais utilizados para a proposta de desenvolvimento de uma nova sinalética são o aço patinado (corten) e o ferro fundido (Figura 10).

Estes dois materiais, quando em conjunto, apresentam uma linguagem que remete à herança fabril da freguesia, ainda hoje presente no quadro criado pela arquitetura das ruas, seja nos frontispícios ou nas laterais, nos detalhes e entalhes decorativos das portas e varandas. A sua resistência ao tempo foi também um dos fatores a considerar: o aço patinado, mais conhecido por corten, apresenta em média três vezes mais resistência do que

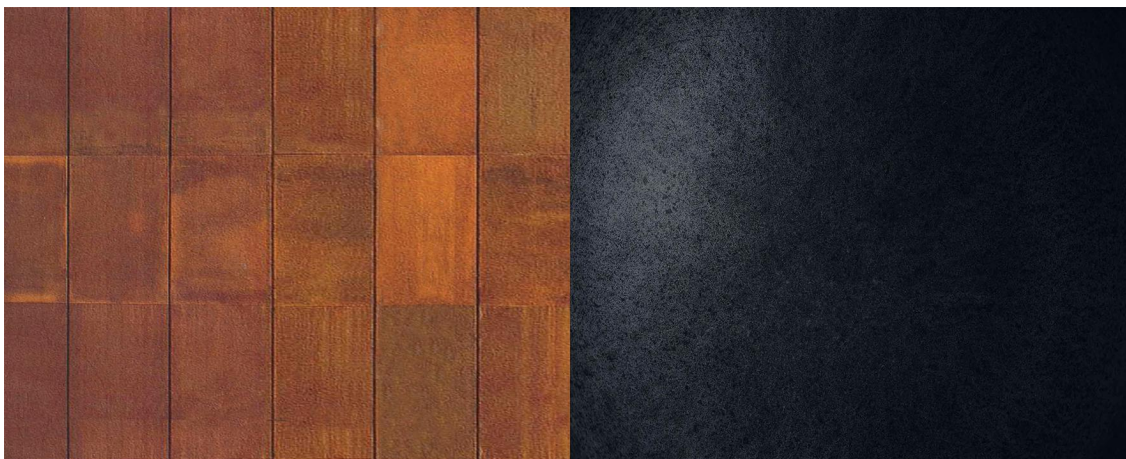


Figura 10 - O material escolhido para o desenvolvimento das peças: Aço Corten e Ferro Fundido. Dois metais de elevada resistência e dureza que se complementam de forma elegante, identitária e conceptual. Fonte: Próprio

o aço comum. Reforçado exteriormente com uma camada de cobre e fósforo, o seu tom *ferrugem* surge com a exposição ao oxigénio, momento em que se forma uma película protetora denominada de patina que reduz a erosão e a ação dos agentes externos. Tem uma resistência superior que se revela em ambientes relativamente próximos ao mar e com elevados níveis de poluição (resistente ao dióxido de enxofre). Como reforço e complemento à estrutura, foi escolhido o ferro fundido, um componente clássico na cultura portuguesa, presente nos mais diversos serviços — construção, decoração, design — que podemos encontrar ao longo de toda a freguesia (Figura 11), tanto na sua variante comum, o ferro, como na sua variante fundida que, através do acrescento de moléculas de carbono à sua composição, o torna reforçado e capaz de sustentar a estrutura de aço.

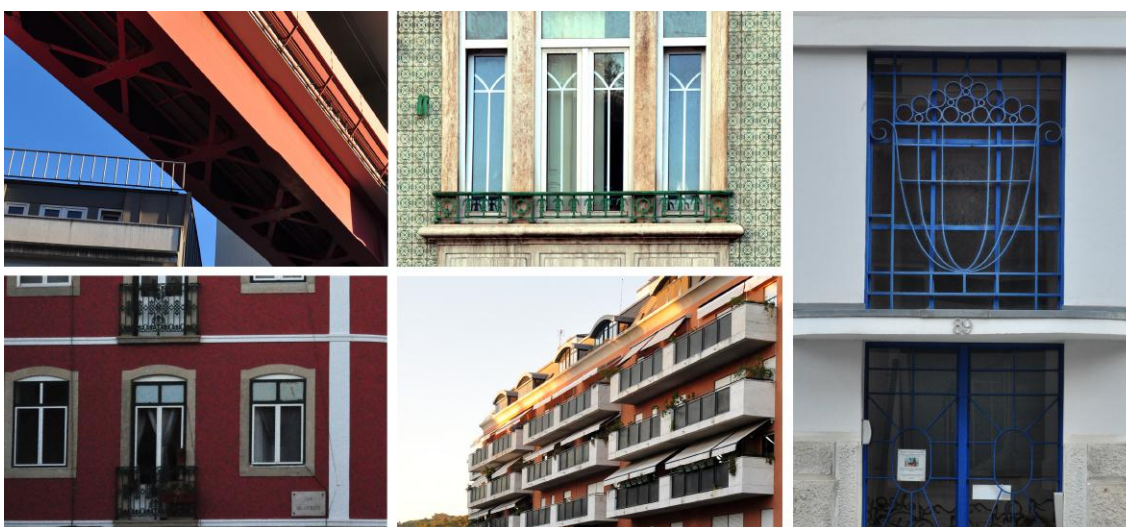


Figura 11 – Mosaico composto por fotografias que demonstram os materiais e cores dominantes em Alcântara – os tons ocres, o ferro e o aço. Fonte: Próprio



Figura 12 - A paleta cromática da freguesia. Neste mosaico ortográfico conseguimos observar, através das anotações as paletas cromáticas que distinguem Alcântara — os tons laranja, vermelho, branco e azul cobrem a freguesia e transformam a sua paisagem. Fonte: Próprio

Cor — A área urbana de Alcântara é marcada por uma coloração semelhante. Envolvida em tons pastéis, os tons laranja, vermelho, castanho e azul são projetados nas construções habitacionais e institucionais que constituem esta zona da cidade. Apesar de não serem cores imperativas (pois encontramos construções com colorações diferentes), estas são as que conseguem um destaque superior, não só pela sua presença mas, também, pela capacidade cromática destas cores que conferem um contraste superior aos edifícios.

Após uma análise à paleta cromática da freguesia (Figura 12) é possível compreender a escolha do material, considerando as várias tonalizações do aço corten. Estas cores são marcadas por uma herança histórica ainda hoje exposta pelos tijolos das antigas fábricas e apropriada nas construções contemporâneas que marcam e acompanham a topografia de Alcântara. Exibidas explicitamente na Ponte, as sinaléticas foram desenvolvidas com esta linguagem de forma a surgirem organicamente na paisagem da freguesia, conseguindo um contraste espectral superior, mantendo a componente identitária e histórica.

Tipografia — A escolha tipográfica passou por várias etapas de seleção para melhor compreender quais as *typefaces* que enquadram o conceito e respondem às necessidades de leitura imediata. Considerando as diferentes faixas etárias da comunidade que preenche Alcântara, foram selecionadas duas *typefaces* que, quando em colaboração, formam um grafismo capaz, direto, moderno e com uma reminiscência à identidade da freguesia.

Como letra principal foi definida a *Sul Sans*, um projeto de 2016 do designer português Rui Abreu, que se apresenta como uma tipografia geométrica, não serifada, com detalhes observados nas letras históricas que compõe o passado tipográfico das fachadas portuguesas (detalhes nas imagens). A sua proximidade à freguesia de Alcântara e ao passado histórico da mesma tornou esta escolha primordial à conceptualização do projeto. Confere uma leitura imediata e um aspeto *clean* e pragmático, enquanto aproxima os observadores de maior idade ao passado tipográfico da freguesia e da própria cidade.

A escolha tipográfica complementar é o projeto *Lora*, uma *typeface* da designer moscovita Olga Karpushina. Esta letra surge pelas suas características que compõem a conceptualização que remete à industrialização histórica e icónica de Alcântara, onde o labor manual imperava face à visão contemporânea da indústria. Com um aspeto clássico, composta por serifas e detalhes que evocam a caligrafia, a *Lora* plasma uma imagem elegante enquanto transpõe uma facilidade de leitura produzida pela proximidade da caligrafia humana.

A união de duas tipografias confere diferenças entre a prioridade textual e informativa. Com a utilização destas duas *typefaces*, é possível distinguir a informação, criar uma hierarquia na legibilidade e evocar dois elementos constituintes da identidade de Alcântara: o labor manual e o vernáculo tipográfico português (Figura 13).



Figura 13 - Anatomia das *typefaces* escolhidas: em cima *Sul Sans* (Rui Abreu), em baixo *Lora*, (Olga Karpushina).
Fonte: Próprio

Peças — A apresentação conceptual das peças espelha o seu aspeto final. Módulos com um design de inspiração biomimética que apresenta o ADN da freguesia através da forma, material, cor e tipografia que as constituem.

Foram desenvolvidas quatro estruturas mutáveis (Figura 14), dispostas em locais estratégicos, considerados pelo seu volume superior de fluência pedonal ou importância histórica, que projeta uma hipótese de organização espacial e pedonal na freguesia, libertando as ruas da sua tradicional cacofonia quotidiana. Na corrente do separador de anexos é possível observar o desenvolvimento das peças de design desenvolvidas como forma de resposta às questões iniciais, desde os esboços primários no processo de desenho, até às representações finais da inserção das peças em espaços urbanos. O mesmo separador apresenta individualmente as três peças de chão, com as informações da sua posição geográfica e do conteúdo gráfico (mutada para o espaço em questão), em cada uma das suas representações (Informações detalhadas em anexo)⁶⁸.



Figura 14 - Modelação das 4 peças desenvolvidas para a freguesia. O monólito, preenchido com um campo informativo mais amplo funciona em praças e locais históricos. O indicador, com um propósito mais direto e simples, tem como fundamento existir apenas em locais de passagem rápida onde a informação imediata é o mais importante. A Placa de parede, com a mesma linguagem, surge com diferentes camadas informativas separadas por disparidades gráficas. Finalmente, com uma representação quantitativa inferior, surge a placa de chão, o indicador geográfico para quem inicia a sua viagem, ou estadia, na freguesia sendo colocada apenas nos locais principais da freguesia: A Estação de Alcântara-Terra e a Junta de Freguesia de Alcântara. Fonte: Próprio

⁶⁸ Todas as informações detalhadas sobre as peças estão dispostas nos anexos do documento: desenhos rigorosos, técnicos, especificações de informação.



Figura 15 – O “Monólito”, a peça de maiores dimensões do projeto aqui representada no Largo do Calvário. Como podemos observar na imagem a informação disposta na peça será adaptada ao local. Fonte: Próprio

Esta peça é proposta para 11 localizações diferentes na freguesia. Foi desenvolvida com o propósito específico de transmitir informação através de uma identidade conceptualizada no seu design (Figura 15). Pretende-se que esta peça apresente os locais e informe os observadores sobre transportes, acessos e pontos de maior relevância. Foi, portanto, numerada e devidamente individualizada:

1	Bairro do Alvito
2	Instituto Superior de Agronomia – Universidade de Lisboa
3	Estação Ferroviária de Alcântara-Terra
4	Estação Ferroviária de Alcântara- Mar
5	Largo do Calvário
6	Jardim Avelar Brotero
7	Lx Factory
8	Miradouro de Santo Amaro
9	Village Underground
10	Docas de Alcântara (Santo Amaro)
11	Hospital Egas Moniz



Figura 16 – O “indicador” surge como a peça de informação direta. Com um fundamento informativo e convencional, esta peça apresenta apenas o necessário para melhorar o fluxo pedonal urbano. Fonte: Próprio

A segunda peça de informação pedonal é o Indicador (Figura 16). Este, num formato mais pequeno que o Monólito surge, também, como uma sinalética vertical informativa. No entanto o seu fundamento é o de informar de forma imediata, sem informações complexas e transversais. É composto por 10 unidades devidamente numeradas e identificadas que se dispersam pela freguesia como guias pedonais:

1	Alameda Keil do Amaral
2	Pavilhão de Exposições da Tapada da Ajuda
3	Estádio da Tapadinha
4	Calçada da Tapada (Pilares da Ponte)
5	Capela de Santo Amaro
6	Rua João de Oliveira Miguens (Norte)
7	Rua João de Oliveira Miguens (Sul)
8	Museu da Carris
9	Docas de Alcântara (Santo Amaro)
10	Docas de Alcântara (Santo Amaro)

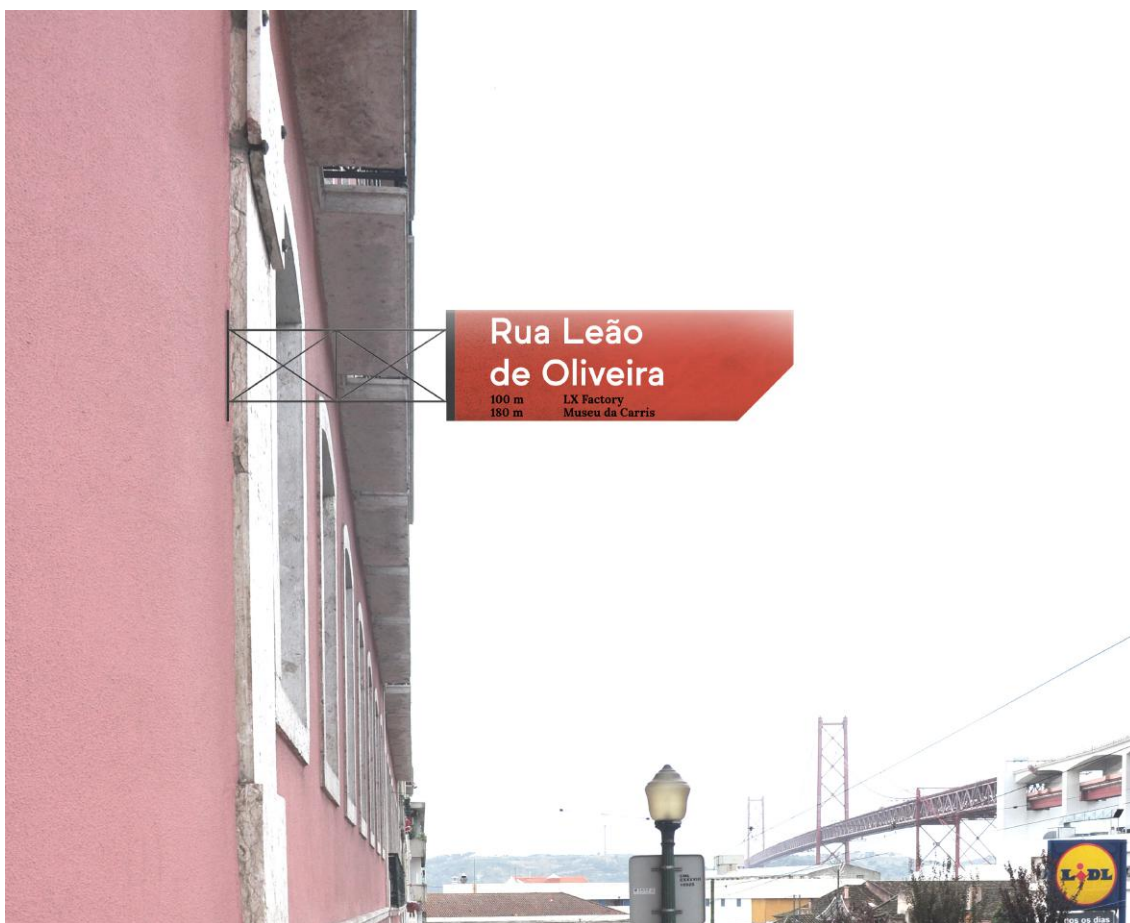


Figura 17 – A Placa de parede é o terceiro elemento gráfico do projeto de intervenção. A sua colocação é ilimitada dentro das normas (apresentadas em anexo). Fonte: Próprio

O terceiro elemento gráfico é a sinalética de parede (Figura 17). Num contraste imediato à tradicional sinalética Lisboaeta, surge uma proposta redesenhada com a identidade única de Alcântara. Esta, numa oposição às restantes, acompanha o crescimento das ruas e coloca-se, de forma intervalada, nas duas margens das mesmas, conseguindo, assim, uma presença informativa permanente e com visibilidade alargada ao espectro visual (Figura 18).

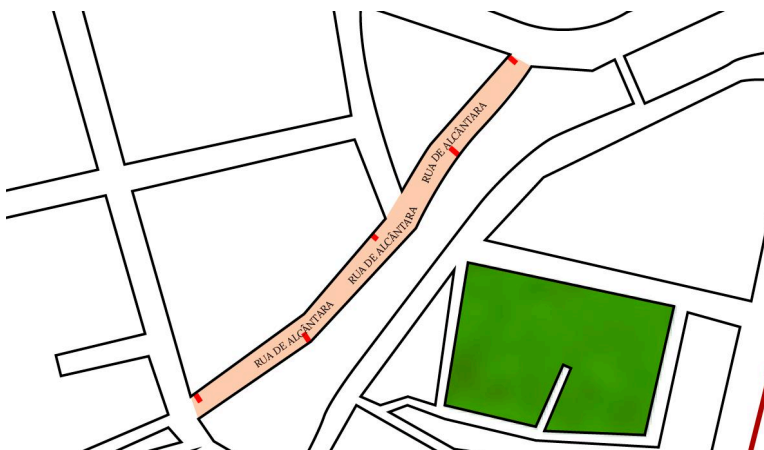


Figura 18 – Exemplo da colocação da sinalética de parede na Rua de Alcântara. Fonte: Próprio



Figura 19 – A Placa de chão surge com uma representação inferior quando comparada às restantes peças do projeto. De composição semelhante ao restante conjunto, deve ser apenas colocada em quatro locais. Fonte: Próprio

O último elemento do conjunto é o Marco (Placa de Chão) (Figura 19). Com uma representação reduzida, esta surge como um mapa, um guia, indicador e posicionador. Composta na mesma linguagem das restantes peças, as suas colocações devem ser limitadas aos locais de maior importância geográfica e histórica da freguesia servindo como um ponto de início e fim da travessia pela freguesia. Assim, as quatro unidades foram colocadas na Junta de Freguesia, (local de início cívico e social), nas estações ferroviárias de Alcântara-Terra e Alcântara-Mar, e na Capela de Santo Amaro pela sua importância como Monumento Nacional e características arquitetónicas únicas em Portugal.

Como nos anteriores, as unidades foram numeradas e identificadas:

1	Estação Ferroviária de Alcântara-Terra
2	Estação Ferroviária de Alcântara-Mar
3	Junta de Freguesia de Alcântara
4	Capela de Santo Amaro

Conclusão

Fundamentado por um estudo histórico, social, antropológico e visual foi criado um projeto de design onde o pensamento e a análise urbana se revelaram fatores chave para a resposta às questões iniciais do mesmo.

Através destes fatores primordiais foram alcançados novos conceitos e compreensões que possibilitaram a percepção de que a cidade existe como um livro repleto de letras que influenciam os nossos percursos e nos guiam através do quotidiano. A letra surge como um orientador visual e semiótico que nos propõe hipóteses e nos define como seres integrantes de um ambiente social. A cor é um delimitador de espaço e forma que envolve a estrutura geográfica e que a morfologia de um lugar marcado por séculos de mudanças e alterações sociais e geográficas cria uma identidade única que deve ser apropriada.

Após o desenvolvimento deste processo foi compreendida a necessidade de criar uma evolução visual em Alcântara que recupere a identidade da freguesia através de uma linguagem contemporânea que a distinga. É uma procura e redefinição do espaço, bem como uma mutação na geografia desta zona que plasma o seu passado industrial e laboral, enquanto resolve necessidades contemporâneas de um espaço que conserva um vasto espectro geracional de diferentes faixas etárias e grupos sociais.

Com o desenvolvimento da proposta de design é conseguida uma aproximação à urbe, ao povo, aos habitantes e passageiros, melhorando a qualidade de vida dos mesmos através da tipografia e da cor que agora poderão preencher a freguesia, com um destaque à estrutura que se mescla na paisagem criando o contraste necessário para ter o relevo merecido. Uma informação direta e pragmática que melhora o fluxo urbano sem causar poluição visual, aproximando-se da história vernacular da freguesia e da própria cidade, com base, também, na história do próprio país, em consideração ao percentil de habitantes que descendem de êxodos e movimentos sociais.

A sinalética desenvolvida compreende a reunião de diversos elementos identitários à freguesia de Alcântara. São objetos informativos com uma textualização mutável e adaptável à necessidade e à sua presença no lugar. As peças foram desenvolvidas com inspiração na estrutura de maior visibilidade da freguesia — a ponte — nas antigas fábricas, na modelação do organismo humano e na topografia do espaço. Foram desenvolvidas para recuperar o cerne de Alcântara e para lhe devolver a

inspiração que a compôs, enquanto, como função primordial, informam e guiam os seus utilizadores. São uma reinterpretação das estruturas que formaram esta zona da cidade e a sua colocação estratégica permite um fluxo mais dinâmico e elementar que consegue auxiliar os habitantes recentes e os mais antigos. Todo o design das peças foi concebido para facilitar a leitura e a interpretação da informação, tal como para remeter os visualizadores a uma experiência e aproximação às origens históricas da freguesia, conceptualizando-se como mais do que objetos, mas janelas para um passado construído pelo labor e a necessidade.

Contudo, Alcântara mantém-se como um bairro histórico repleto de possibilidades de desenvolvimento gráfico. É uma freguesia de características únicas, naturais e construídas que a mantém como um elemento compositor de enorme importância para a cidade. Apesar da sua individualidade histórica, Alcântara não é a única freguesia meritória de uma intervenção de design pois, alargando o estudo, na possibilidade de uma reconversão da sinalética urbana para todas as freguesias da cidade, Lisboa tornava-se um centro urbano com uma identidade reforçada, de freguesias coloridas e trabalhadas com grafismos que encontram a sua história e as projetam para a contemporaneidade. Com uma reconversão seriam gerados novos processos de *wayfinding* e um espectro urbano *user friendly*, considerando a possível delimitação de zonas através da letra e da cor, o aprimoramento da organização social e do fluxo urbano. Estes factores melhorariam também a sua segurança e interesse pela cidade.

Desta forma, conclui-se que a sinalética é um projeto e um processo que gera processos. É um indicador que aglomera indicadores e que produz hipóteses, que existe através da concordância e colaboração de elementos e disciplinas que mutam a paisagem urbana com as suas formas e diretrizes silenciosas. É a sinalética que nos guia no quotidiano e é com a Letra e a Cor que a sinalética se torna um organizador da sociedade contemporânea.

Bibliografia

- Alcântara, A. (2013). Uma geografia da Lisboa operária em 1890 (p. 16). Apresentado na I Congresso de História do Movimento Operário e dos Movimentos Sociais em Portugal, Lisboa.
- André, P. (2017). *As Cidades da Cidade: Lisboa Exibida* (DINÂMIA'CET-IUL-ISCTE-IUL). Antologia de Ensaios.
- Araujo, L. (2009). Estudo de Caso - Alcântara «XXI», Lisboa, (7), 187–232.
- Araújo, N. (1934). *Peregrinações em Lisboa* (Vol. IX). Lisboa: Lisboa
- Armitage, J. (2000). *Paul Virilio: From Modernism to Hypermodernism and Beyond*. SAGE.
- Auge, M. (1992). *Non-lieux: Introduction a une anthropologie de la surmodernite*. Seuil.
- Augusto, V. da S. (1960). *Dispersos* (Câmara Municipal de Lisboa, Vol. III). Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa
- Barthes, R. (sem data). Roland Barthes - O Império dos signos. Obtido 15 de Novembro de 2017, de <https://www.scribd.com/document/225684911/Roland-Barthes-O-Imperio-dos-signos>
- Baudelaire, C. (1996). *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- Baudrillard, C. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Blackwell Publishing.
- Bertin, J. (2010). *Semiology of Graphics* (1ª). São Paulo: Esri Press.
- Boas, F. (1911). *Introduction. Handbook of American Indian Languages* (Vol. 1). Smithsonian Institution, Washington: Smithsonian Institution.
- Boas, F. (1940). *Race, Language and Culture*. The Library of the University of California Los Angeles: The MacMillan Company.
- Branco, A. (2013). Saber Alvalade - Roteiro de um Bairro.
- Brito, V., & Camarinhas, C. T. (1997). *Elementos para o Estudo do Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa (1938)* (Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Lisboa). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Cabral, A., & Rangel, A. (sem data). A Tipografia Urbana na (des) orientação da Cidade. Apresentado na 3º Ergotrip Design 2014, Natal - Rio Grande do Norte.
- Cabrita, E. (2005). *A Urbanidade em Contexto de Modernidade: O caso do Vale de Alcântara* (Dissertação de Mestrado). Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- Caleia, N., & Ramires, A. (2014). *A Economia de Lisboa em Números 2014*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

- Canaveira, M. F. (2003). Plano [de Lisboa] que sua majestade mandou.... *Instituto Camões: Revista de Letras e culturas lusófonas*, 15(15–16), 128–140.
- Carter, R., Meggs, P. B., & Day, B. (2011). *Typographic Design: Form and Communication*. Nova Jersey: John Wiley & Sons.
- Cassirer, E. (1944). *An Essay on Man - An introduction to a Philosophy of Human Culture* (Vol. I). New York: Yale University Press.
- Cescato, F., Gouveia, A. P. S., & Farias, P. L. (2008). *Tipografia urbana - mapeamento e organização de acervo*. São Paulo: Centro Universitário Senac
- Cordeiro, G. (2008). Análise a “Les habitants d’Alcântara – Histoire social dun quartier de Lisbonne au début du 20ème siècle”.
- Costa, A. (1999). *Sociedade de Bairro Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*. Lisboa: Celta Editora.
- Costa, J. (2011). *Design para os Olhos*. Lisboa: Dinalivro.
- Coutinho, B. (2007). *Mude Fora de Portas*. Apresentado na Cidade Gráfica, MUDE.
- Cronin, A. (2010). *Advertising, Commercial Spaces and the Urban*. Londres: Palgrave Macmillan UK.
- De Melo, A. H., Rijo, D., Gama, E., Relvas, E., Crujeira, I., Matoso, I., ... Canedo, M. (2017). *História de Lisboa - Tempos Fortes* (Direcção Municipal de Cultura). Lisboa: GEO - Gabinete de Estudos Oisiponenses.
- Dennis Werner. (1990). A Evolução da Organização Social Humana. *Revista de Antropologia*, (33), 23.
- Dones, L., V. (2004). *As Apropriações do vernacular pela Comunicação Gráfica*. Apresentado na 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – FAAP, São Paulo: Instituto de Ciências Sociais Aplicadas.
- Dones, L., V. (2004). *As Apropriações do vernacular pela Comunicação Gráfica*. Apresentado na 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – FAAP, São Paulo: Instituto de Ciências Sociais Aplicadas.
- Dones, L., V. (2006). *Tipografia Vernacular: A revolução silenciosa das Letras do Cotidiano*. *Actas do Congresso Internacional Lusocom 2006*, SanTiago de Compostela, p. 1554 – 1568, 2006
- Durkheim, É., & Mauss, M. (1903). De quelques formes de classification - contribution à l’étude des représentations collectives. *Année sociologique*, 6, 45.

- Eames Office. (sem data). *Powers of TenTM* (1977) [Vídeo]. Eames Office. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0>, Obtido 15 de Novembro de 2017
- Eller, E. N. (2014). *Letras do Cotidiano: A tipografia vernacular na cidade de Belo Horizonte* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Fawcett-Tang, R. (2007). *New Typographic Design* (1^a). Yale: Yale University Press.
- Finizola, F. (2010). *Tipografia Vernacular Urbana | Uma análise dos letreiramentos populares*. São Paulo: Blucher
- Firth, R. (1951). *Elements of Social Organization* (5^a). Londres: Watts & Co.
- Fonseca, H. (2016). *Representações sociais sobre mudança urbana no bairro de Alcântara* (Dissertação de Mestrado). Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa
- Fontes, A. C. F. (2016). *O Bairro como Estrutura Urbana: O caso do Bairro Alto em Lisboa* (Tese de Mestrado). Universidade Lusíada de Lisboa, Faculdade de Arquitectura e Artes - Lisboa.
- Foucault, M. (1970). *The Order of Things*. Londres: Tavistock Publications.
- Foucault, M. (1984). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Architecture/ Mouvement/ Continuité*. Paris
- França, J.-A. (1977). *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitectura Pombalina* (1^a, Vol. 12). Lisboa: Biblioteca Breve.
- França, J.-A. (1980). *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura* (1^a, Vol. 53). Lisboa: Biblioteca Breve.
- Freitag, B. (1962). Duas Cidades entre a história e a razão. *Homem, Cidade, Natureza*, 1(116), 104. São Paulo: Tempo Brasileiro
- Gannon, Z., & Lawson, N. (2013). *The Advertising Effect*. Londres: Compass.
- Gill, E. (1993). *An Essay on Typography*. London: Lund Humphries Publishers.
- Golledge, G. R. (2004). Cognitive Maps and Urban Travel. University of California Santa Barbara.
- Golledge, G. R., Jacobson, D., Kitchin, R., & Blades, M. (2000). Cognitive Maps, Spatial Abilities, and Human Wayfinding, 73(2), 93–104.
- Gouveia, A. P. S., Pereira, A. L. T., Farias, P. L., & Barreiros, G. G. (2007). Paisagens Tipográficas - Lendo as Letras da Cidade. *Info Design - Revista Brasileira de Design da Informação*, 4(1), 1–11.

- Hochuli, J. (2013). *O Detalhe na Tipografia* (Vols. 1–1). São Paulo: Martins Fontes.
- Janeiro, A. (2011). *PROCESSOS DE RECONVERSÃO INDUSTRIAL - O CASO DE ALCÂNTARA* (Dissertação de Mestrado). Instituto Superior Técnico, Lisboa
- Kane, J. (2011). *Manual dos Tipos*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili.
- Klein, N. (2000). *No Logo*. Londres: Flamingo.
- Koeck, R. (2013). *Cine-scapes: cinematic spaces in architecture and cities*. New York: Routledge.
- Kroeber, A. (1923). *Anthropology - Race, Language, Culture, Psychology, Prehistory*. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, INC.
- Le Cunff, F. (2003). Do Passeio Público ao Parque da Liberdade. *Instituto Camões: Revista de Letras e culturas lusófonas*, 15(15–16), 179–186.
- Lestrage, M. de. (1951). Pour une méthode socio-démographique. *Journal de la Société des Africanistes*,.
- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology* (Tradução Americana, Vol. 1). Nova Iorque: Basic Books.
- Louça, A. (2014). Os Murais de Alcântara. Obtido 8 de Fevereiro de 2018, de rtp.pt/noticias/estórias-de-uma-revolução
- Lupton, E. (2004). *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students* (1.^a ed.). Princeton Architectural Press: Princeton Architectural Press.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City* (20^a-1990). Massachusetts Institute of Technology: The M.I.T. Pres.
- Mahnke, H. F., Rodeck, B., & Meerwein, G. (1998). *Cor: Comunicação No Espaço Arquitectónico* (1^a edição em Ingês). Basileia: Birkhäuser Verlag AG.
- Marques, B. (2009). *O Vale de Alcântara como caso de estudo - Evolução da morfologia urbana* (Dissertação de Mestrado). Instituto Superior Técnico, Lisboa
- Martins, B. G. (2005). *Tipografia Popular: Potências do Ilegível na Experiência do Quotidiano*. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.
- Martins, T. (2009). *Reabilitação Sustentável: Um Estudo na Mouraria - Análise de Quatro Tipologias Construtivas* (Dissertação de Mestrado). Instituto Superior Técnico, Lisboa.
- Matos, J. L. (1999). *Lisboa Islâmica* (Instituto Camões). Lisboa: Instituto Camões.

- Mead, G. (1934). *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* (18.^a ed.). London: The University of Chicago Press, Ltd, London.
- Mijksenaar, P. (1997). *Visual Function - An introduction to information design* (The Netherlands, and North and South America by Princeton Architectural Press, New York). Rotterdam: 010 Publishers.
- Mijksenaar, P. (sem data). *Visual Function: An Introduction to Information Design* - Paul Mijksenaar - Google Livros. Obtido 8 de Dezembro de 2017, de https://books.google.pt/books?id=-j7JcB2a17sC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=twopage&q&f=true
- Morris, B. (2014). *Anthropology and the Human Subject*. Bloomington: Trafford Publishing.
- Munari, B. (2009). *Design as Art*. Londres: Penguin Global.
- Múrias, R. (2017, Janeiro). *Cidade Gráfica*. Apresentação de Exposição apresentado na Cidade Gráfica - Mude fora de Portas, Lisboa, Portugal.
- Murteira, H. (1999). *Lisboa da Restauração às Luzes*. Lisboa: Editorial Presença
- Nath, S. (sem data). MICHEL FOUCAULT. Obtido 20 de Novembro de 2017, de <http://sumananthromaterials.blogspot.com/2011/11/michel-foucault.html>
- Neves, I. (2017). *Professor Oliveira Marques* (1^a Edição). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Nigro, R., Briggs, K., & Colin McQuillan, J. (2008). Michel Foucault: Introduction to Kant's Anthropology.
- Novaes, F. L. C., Indicatti, F. I., Gouveia, A. P. S., & Farias, P. L. (2008). Tipografia urbana - mapeamento e organização de acervo (p. 3067 a 3071). Apresentado na 8^o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil (AEND|Brasil).
- Oliveira, V., Marat-Mendes, T., & Pinho, P. (2015). *O estudo da Forma Urbana em Portugal*. U. Porto Editorial - Universidade do Porto.
- Park, R., & Burgess, E. (1967). *The City* (Morris Janowitz). Londres: The University of Chicago Press, Ltd, London.
- Passini, R., & Arthur, P. (1992). *Wayfinding: People, Signs, and Architecture* (1^a, Vols. 1–1). Nova Iorque: McGraw-Hill.
- Pereira, N. (1994). Pátios e vilas de Lisboa, 1870-1930: a promoção privada do alojamento operário. *Análise Social*, 24(127), 509–524.

- Petit, P. (2007). Sartre : le paris anthropologique. *Cités*, (22), 137–139.
<https://doi.org/10.3917/cite.022.0137>
- Portella, A. (2014). *Visual Pollution: Advertising, Signage and Environmental Quality* (Oxford Brookes University, The Joint Centre for Urban Design, UK). Londres: Ashgate Publishing Company.
- Posters, B. (2014). Advertising shifts in your head. Obtido 8 de Fevereiro de 2018, de <http://brandalism.ch/issues/advertising-shits-in-your-head/>
- Radcliffe-Brown, A. (sem data). *On Social Structure* (Vol. 70).
- Redström, J. (2007). Wayshowing - A guide to Environmental Signage: Principles and Practices — Per Mollerup. *Artifact*, 1(1), 60–63.
- Reis, J. dos. (2012). *Os Três Movimentos da Letra — Terceira Parte: Expressão e Conceptualização da Letra* (Vol. 3). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Rodrigues, M. (2009). *A Forma Urbana em Portugal Continental*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.
- Rodrigues, W. (2010). *Cidade em Transição Nobilitação Urbana, Estilos de Vida e Reurbanização em Lisboa*. Lisboa: Celta Editora.
- Ruder, E. (2008). *Typography : A Manual of Design* (4ª). Sulgen: Niggli Verlag.
- Sá, M. (2001). *Portugal: Memórias das Cidades – Lisboa, Sete Colinas*. Jornal de Notícias.
- Serres, M. (2010). *Malfeasance: Appropriation Through Pollution?* Stanford: Stanford University Press.
- Soares, N., & Domingues, A. (sem data). Atlas 07 - Consolidação e Maturidade demográfica de uma área Metropolitana.
- Swirnof, L. (1988). *Dimensional Color* (1ª). Springer Science-Business Media New York.
- Teixeira, A. (2015). *Cadernos do Arquivo Municipal - Julho/ Dezembro 2015* (Câmara Municipal de Lisboa | Direção Municipal da Cultura | Departamento de Património Cultural | Divisão de Arquivo Municipal, Vol. 4). Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa | Câmara Municipal de Lisboa.
- Thody, P. (2006). *Introducing Barthes: A Graphic Guide*. Icon Books.
- Uriarte, U. M. (2012). O que é fazer etnografia para os antropólogos. *Ponto Urbe*, 11(11), 13.

- Vernier, F. (2007). Cidade e modernidade nas «flores do mal» de baudelaire. *ARS (São Paulo)*, 5(10), 62–79. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202007000200007>
- Vidal, F. (2014). Urban transformation and diffusion of tourist practices: visiting Alcântara at the turn of the twentieth century. *Journal of Tourism and Cultural Change*, 12(2), 118–132.
- Virilio, P. (2006). Full text of «Paul Virilio Speed And Politics». Obtido 20 de Novembro de 2017, de https://archive.org/stream/PaulVirilioSpeedAndPolitics/Paul%20Virilio%20-%20Speed%20and%20Politics_djvu.txt
- Ware, C. (2004). *Information Visualization* (2^a, Vol. 22). São Francisco: Morgan Kaufmann.
- Ware, C. (2008). *Visual Thinking for Design*. São Francisco: Morgan Kaufmann.
- Weiss, G. (1973, Outubro). A Scientific Concept of Culture. *American Anthropologist*, 75(5), 1376–1413.
- White, M. (2018). Visual Pollution. Obtido 8 de Fevereiro de 2018, de <http://brandalism.ch/issues/visual-pollution/>
- Wilson, E. (1993, Março). The Insect Societies. *This Week's Citation Classic*, (10), p.548.
- Wirth, L. (1964). Urbanism as a Way of Life. *The American Journal of Sociology*, 60–83.
- Zingale, S. (2010). Wayfinding using colour A semiotic research hypothesis. Apresentado na Design and Semantics of form and Movement, Politecnico Milano.

Anexos

Índice de Anexos

Desenho 1 e Desenho 2 - Análise a ruas e pormenores da freguesia.....	104
Desenho 3 e Desenho 4 - O Início das peças, as dimensões humanas... ..	105
Desenho 5 e Desenho 6 - O ser humano e a peça. Estudos de formas e tecnologias.....	106
Desenho 7 e Desenho 8 - Estudos de Tipografia e Comunicação	107
Desenho 9 e Desenho 10 - Estrutura, forma e colocação – estudos preliminares	108
Desenho 11 e Desenho 12 - Identidade e busca de relação	109
Mapeamento 1 - A localização dos Monólitos	110
Desenho Técnico 1 - O Monólito (apenas Estrutura base)	111
Desenho Técnico 2 - O Monólito com Diagrama de Layout adotado.....	111
Monólito 1 e Monólito 2	112
Monólito 3 e Monólito 3	113
Monólito 5 e Monólito 6	114
Monólito 7 e Monólito 8	115
Monólito 9 e Monólito 10	116
Monólito 11	117
Mapeamento 2 - A localização dos Indicadores.....	118
Desenho Técnico 3 - O Indicador (apenas Estrutura base)	119
Desenho Técnico 4 - O Indicador com Diagrama de Layout adotado	119
Indicador 1 e Indicador 2	120
Indicador 3 e Indicador 4	121
Indicador 5 e Indicador 6	122
Indicador 7 e Indicador 8	123
Indicador 9 e Indicador 10	124
Mapeamento 3 – Exemplo de colocação da sinalética de parede na rua	125
Desenho Técnico 5 - A Placa de Rua (apenas Estrutura base).....	126
Desenho Técnico 6 - A Placa de Rua com Diagrama de Layout	126
Mapeamento 4 – A localização dos Marcos.....	127
Desenho Técnico 7 - O Marco (apenas Estrutura base).....	128
Desenho Técnico 8 - O Marco com Diagrama de Layout	128
Representação dos Marcos 1 e 2	129
Representação dos Marcos 3 e 4	130
Mapeamento 5 - A união da Rua Rodrigues de Faria e a Rua da Cozinha Económica	131
Mapeamento 6 - A Rua dos Lusíadas, de Alcântara e a Rua 1º de Maio	132
Implementação 1 - Rua dos Lusíadas – Maquete de Ciclovia	133
Implementação 2 - Maquete de Ciclovia	134

1. As Heterotopias de Foucault como adro para o projeto de Design

A estruturação social tem como fundamento primário a análise e estudo do espaço que envolve os indivíduos constituintes da comunidade. A existência da esfera privada e da esfera pública, a casa e a *polis*⁶⁹, respetivamente, criaram um conceito político que diferencia a privacidade e a liberdade que o indivíduo possui entre espaços de relações justapostas, com implicações mútuas, conceitos opostos interligados por um eixo temporal e pela presença do ser.

Esta análise espacial é um processo intrínseco à existência das sociedades, um estudo tão antigo como a história civilizacional. Teve o seu pulo evolutivo na idade média, com o aperfeiçoamento das cidades e a criação do espaço público. Nesta época cresceu o espaço como termo e conceito, alargando-se a focos díspares da estruturação urbana social como a tecnologia, a religião, o objeto, transição, viagem; passou a sítio, uma ponte de referências entre um caminho. Como tal, a geografia social, as teorias espaciais de Augé, a modernidade de Baudelaire e Vernier e a consistência social de Bauman não poderiam ser completas sem a representação das Heterotopias de Foucault.

O espaço social requer uma análise profunda aos seus constituintes. Não é apenas um espaço de passagem sem interação, é um elemento presente na malha urbana que interliga passageiros, fomenta relações e conhecimentos bem como comportamentos. Todos os espaços possuem um Lugar ou um Não-Lugar e todos possuem Heterotopias.

Michel Foucault é o criador do termo Heterotopias. Segundo o próprio, “(...) l’inquietude d’aujourd’hui concerne fondamentalement l’espace⁷⁰ (...)”. (1984 :1). Com esta afirmação, Foucault decide analisar e procurar uma explicação para o conceito de geografia humana que envolve a justaposição de lugares e espaços com outros não homogêneos, formando zonas de múltiplas camadas, significativas ou relacionais, cuja complexidade não é compreendida no imediato. As Heterotopias existem em todas as cidades, integrando as utopias espaciais que compõem o círculo social, e todas se distinguem entre si através de diferentes características marcantes à sua classe, sejam espaciais ou ilusórias, criadas pelo homem ou naturais. Existem em todos os lugares e são, na sua maioria, Não-Lugares⁷¹. É importante compreender que o espaço onde a heterotopia se encontra poderá ser de origem humana, produzido para a cidade. Porém, ao oposto do

⁶⁹ Pólis = Poleis; termo derivante do modelo urbanístico das cidades clássicas da Grécia Antiga

⁷⁰ Tradução livre: A preocupação de hoje é fundamentalmente sobre o espaço. (Foucault, 1984 : 1)

⁷¹ Non-Lieux (Não-Lugares), de Marc Augés

Não-Lugar, esta não é representada por um espaço. A sua presença é criada pela justaposição de certas características espaciais e sociais e, por isso, de certa forma, estas são uma desconstrução conceitual do espaço em que estão inseridas.

O conceito desenvolvido por Foucault recebeu as suas críticas (positivas e negativas) nas últimas duas décadas (VALVERDE, 2009:14), conseguindo lugar de discussão na disciplina da geografia, como espaço sem fronteira e sem centro, unido por fluxos e por uma constante mudança. Entre vários autores que apoiam a teoria das Heterotopias, ressalva-se Edward Soja (1995), que afirma que o espaço heterotópico deve permanecer articulado com as representações sociais que o envolvem e com os significados que o constroem. Para o autor, a natureza destes espaços deve ser expressa pelos padrões, formatos e significados que combinam entre si de modo a formar uma realidade atípica. Para Soja, a Heterotopia não necessita de existir num espaço limitado e pode subsistir na combinação e justaposição de áreas e consegue ser conduzida para as reflexões do planeamento urbano e das representações socio-espaciais.

No entanto, autores como David Harvey refutam a teoria de Foucault e a forma como esta funciona. Para Harvey, os espaços heterotópicos funcionam como liberdades anarquistas que desregulam a evolução social da modernidade e, segundo o mesmo, estes espaços devem ser desenvolvidos de forma a contribuir para a ordem espacial e a estrutura social. Na verdade, a Heterotopia não surge como uma revolução política ou social contra o estado ou as normas sociais comumente aceites. É, mais exatamente, uma definição atribuída a um espaço pertencente a um Lugar/Não-Lugar, através de várias características formadas por atores sociais e que englobam ideais, ações e efeitos na estrutura social.

Como referido anteriormente, cada Heterotopia é composta por um grupo de características que a formam, distinguem e designam dentro de uma classificação. A lista, desenvolvida por Foucault como forma elucidativa dos tipos de Heterotopias que se adaptam à cidade e às necessidades dos atores sociais sugere:

Heterotopias de Crise: lugares privilegiados, sagrados ou proibidos, reservados, por norma, a pessoas que se encontram em posições adversas aos padrões comuns da sociedade, revelando-se em condição de crise para com a mesma. São exemplos os Motéis, Salas de Chuto;

Heterotopias de Desvio: conhecidas como instituições que recebem indivíduos com comportamentos indesejados, como prisões, asilos ou internatos.

Heterotopias Temporais: estas heterotopias funcionam em espaços específicos e pouco mutáveis. Existem no tempo, mas também fora dele, na sua maioria em edifícios intemporais que reúnem características de diversas épocas e estilos como Museus;

Heterotopias de Purificação: existem em espaços fechados ao público geral, penetráveis apenas por alguns. São lugares de reflexão, penitência ou purificação como prisões, templos e saunas;

Heterotopias de Ilusão: são os espaços ou objetos como espelhos, livros, filmes ou pinturas que nos transportam para outras dimensões, mundos imaginários de ilusão;

Heterotopias de Condensação: local real que simula e relaciona as condições de um outro lugar como o Jardim Botânico, o Zoo, estufas...

Além da tipologia diversa das Heterotopias, também os seus princípios são importantes para a sua caracterização, compreensão e entendimento. Foucault enumera seis fundamentos basilares ao enquadramento do espaço Heterotópico:

- 1) Todos os povos possuem e desenvolvem heterotopias. É uma constante do ser humano, da sociedade. Tem várias formas (como apresentado) e varia individualmente;
- 2) Cada sociedade tem as suas próprias heterotopias que poderão variar consoante o conceito histórico dessa mesma sociedade.
- 3) A Heterotopia tem a capacidade única de sobrepor, no tempo e no espaço, vários Lugares e Não-Lugares, conseguindo sobrepor incompatibilidades, como acontece nos jardins, cemitérios, museus, teatros e cinemas;
- 4) A Heterotopia funciona com “fatias” temporais, ou seja, inicia a sua presença no momento em que os atores sociais transformam o seu comportamento “comum” e principiam uma atividade diferente;
- 5) Necessitam ter um sistema de abertura e fecho que as isola e torna penetráveis. Mesmo pertencendo ao espaço público, estas funcionam com a transformação dos atores sociais numa espécie de purificação;
- 6) O princípio final serve como um resumo: As Heterotopias têm uma função na relação com o espaço e esta função pode funcionar de duas maneiras:

A. Criação de espaços ilusórios dentro do espaço real, com o fundamento de

isolar os utilizadores desta Heterotopia;

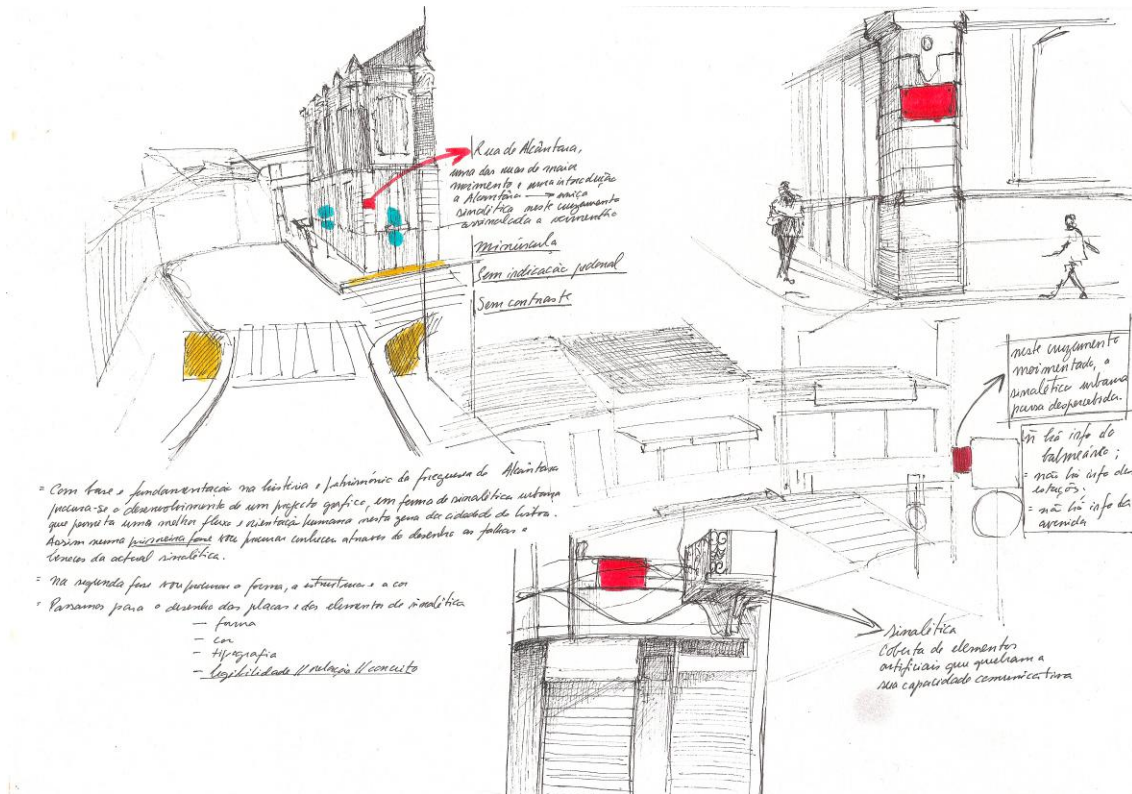
B. Criação de espaços reais dentro de espaços ilusórios.

As Heterotopias existem em espaço público e privado, mas é no público que se arquitetam com um superior dinamismo social, mudanças e confrontos de ideais. Transformam o espaço público e conferem-lhe força, permanência e estabilidade. Valverde (2009: 19) afirma que: “Um espaço público pode ser avaliado através da ideia de heterotopia, na medida em que certas cidades apresentam localidades que não se caracterizam pela coordenação entre o estado e sociedade em prol do ordenamento político” e é no espaço público que a orientação social deverá ser apresentada com maior eficácia de forma a adquirir a maior coerência e conforto para os habitantes e visitantes da cidade. É necessário um espaço público em que as normas de civismo sejam um modelo de interação e tal acontece com a existência das Heterotopias.

A letra continua a surgir de forma imperativa na organização da cidade e é esta que auxilia o estrangeiro a articular a proximidade e a distância nas suas viagens urbanas. É a letra que organiza e apresenta as Heterotopias, dentro e fora das mesmas, e é a letra que permite e auxilia o quotidiano do passeante, a figura que percorre a cidade contemporânea, que vive numa falsa solidão preenchida com desconhecidos (SIMMEL, 2005). O texto urbano é referido por Benjamin nos seus escritos sobre a poesia de Baudelaire (1979) onde ele refere que o texto fragmentado acaba por corresponder ao olhar do passageiro, por acompanhar e guiá-lo na sua solidão quotidiana. Além da fragmentação, podemos ainda perspetivar outra característica fundamental para o passeante de Benjamin que percorre as Heterotopias de Foucault: a escala. Esta é responsável por um conjunto de implicações metodológicas importantes que relacionam, entre outros, a velocidade de transição, leitura e mobilidade do observador.

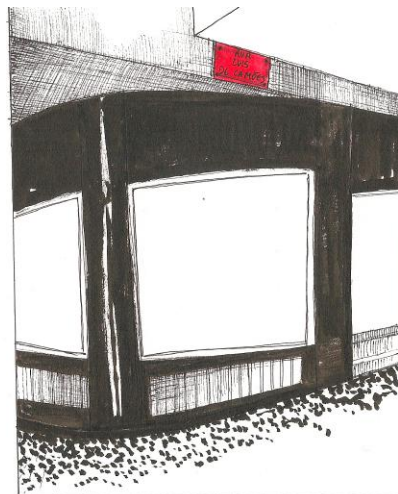
As Heterotopias existem nos Lugares e nos Não-Lugares, na sociedade contemporânea que o Homem percorre à maior velocidade possível. Existem de forma paralela à norma social e são focos de menor interesse por quem habita a cidade. É inegável a necessidade da sua existência para manter a organização espacial da urbe, assim como a organização de ações. Pertencem ao espaço público e, por justaposição, ao privado. São focos de evasão que mantém o bem-estar na cidade e são elementos dinamizadores do espaço público.

2. Desenhos Iniciais



A Rua da Indústria, tal como a Rua da Fábrica do Alentejo, a
Rua da Moura, ou na realidade quase todas as ruas da freguesia, não
apresentam a forte industrialização que os nomes a gente, e os movimentos
operários local no final do séc. XIX, início do séc. XX

A sua sinalética apresenta-se então pelo elemento artificial da
cidade, e, como tal, não está para o público comum



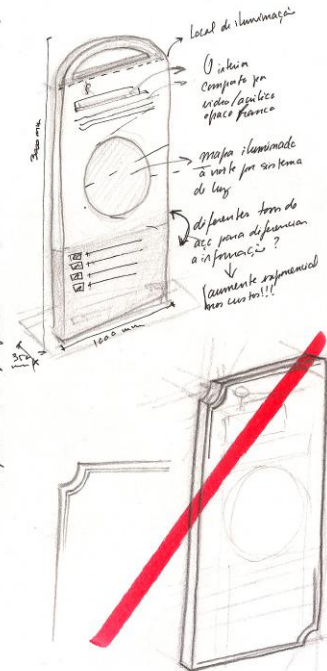
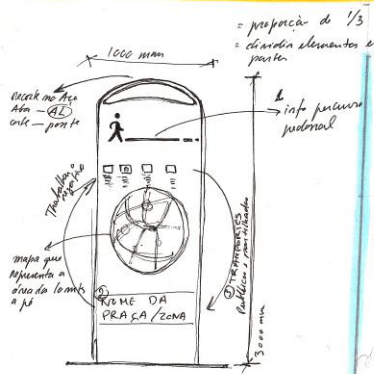
A sinalética na parede é a típica de Lisboa, no
entanto, não funciona

No entanto, não deve ser colocada por a partir a
instalação, mas por a estrutura da parede, e a
toda a estrutura pode ser desenhada para projectar
a informação com base na parede da freguesia

Desenho 1 e Desenho 2 - Análises a ruas e pormenores da freguesia

LOCAIS E TIPOS DE SIMALÉTICA PARA INTERCEDER

- Parede → demonstrar uma forma de trazer a identidade industrial à frequência
- Chão → manobras: placas de estrutura vertical com info de local + locais próximos + transpontos → o que está próximo? com o movimento

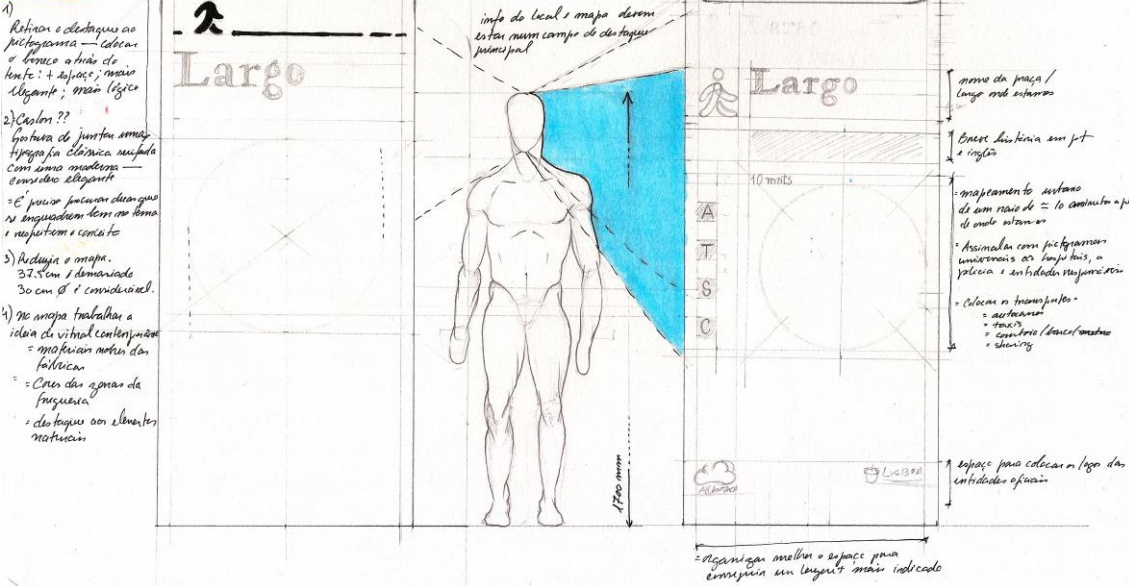


Realte em lombagem de trabalho manual (Labi), mas não um aspecto muito à esquerda

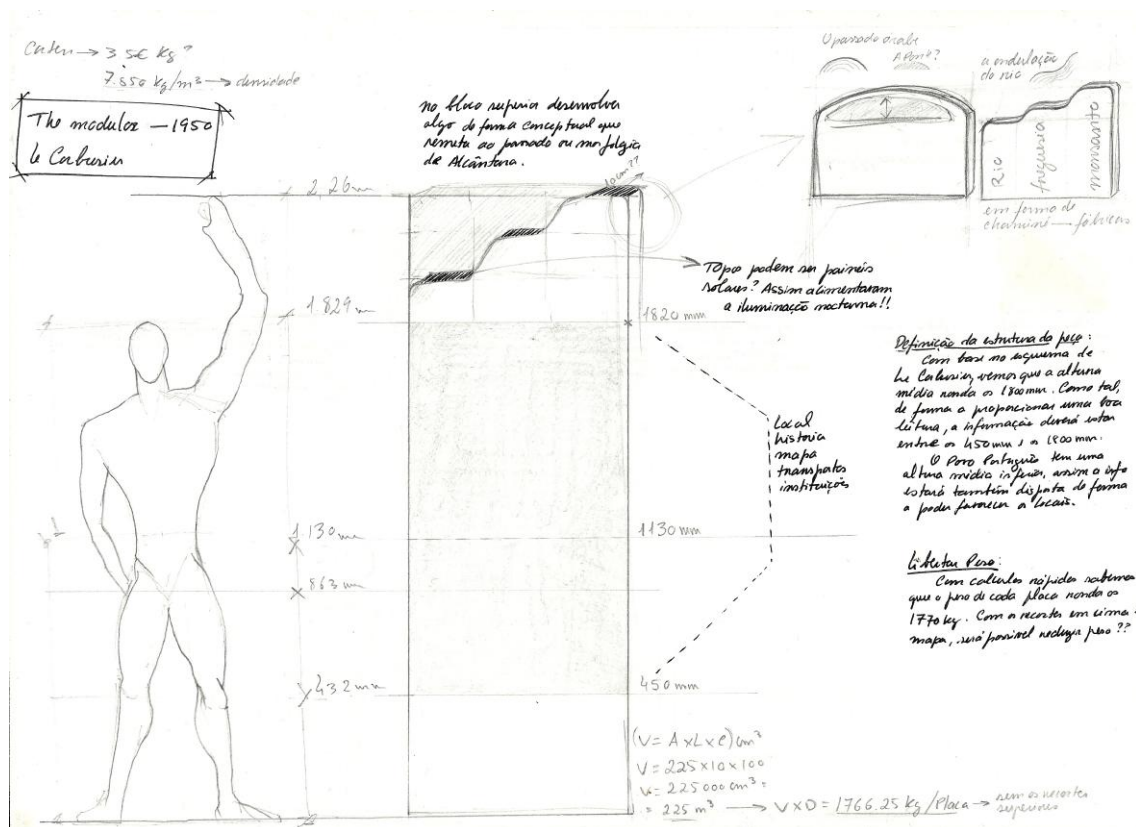
3m é demasiado!!
humano adulto → 1,70m noventa
simalética deve ter cerca de 2,25m

225 / 15 = 15
126 / 15 = 8,4 // 106 / 15 = 7,1
176 / 15 = 11,7

lancija → eu do ace colou

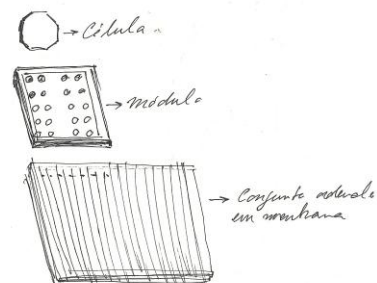
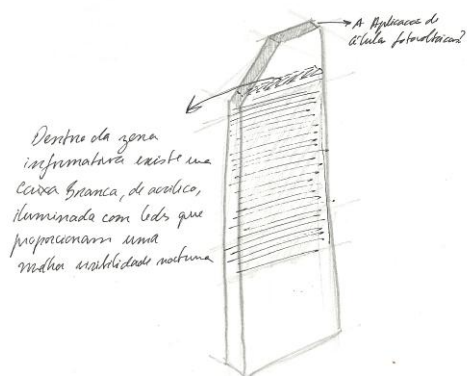
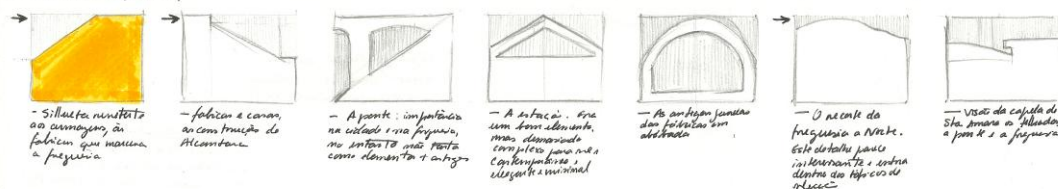


Desenho 3 e Desenho 4 - O início das peças, as dimensões humanas e as características de leitura



A medida do monólito
desta sua alteração para
225 x 60 cm → maior
mais barato
mais confortável p/fluxo

Terminações WAYFINDING



Desenho 5 e Desenho 6 - O ser humano e a peça. Estudos de formas e tecnologias

A tipografia

= Este componente da comunicação apresenta uma importância tão elevada como toda a estrutura, quer se trate de uma tipografia que "lê" bem com outros elementos para formar um texto, do que se trate de uma.

- = Simples + Não simplificada (tipo);
- = Conceptual → aproximada ao povo → palavra histórica;
- = Recentes → a época da tipografia clássica e pequena escala da frequência da projecto;
- = Na procura pelo passado;
- = Tradição x contemporaneidade;

Demanda gráfica com muita liberdade a palavra - força emocional como o conteúdo

OPEN-SANS

Skott Matteson

- Estilo de tipo tipografia
- Desenhada para a Google, com uma abordagem neutra, uma estrutura de base quadrada para facilitar a leitura, web e interface móvel;
- Alta x elevada, robusta (bela)

mostrando quadrado elemento muito útil

SCALA

Martin Majoor

- Old-style sans-serif
- Tipografia desenhada e inspirada em várias clássicas;
- Era bom mostrar de texto, claro e clássico
- Tem uma boa presença histórica, mas em modo moderno

Lato

Łukasz Dziedzic

- Tipografia "transparente" em texto, mas com detalhes que se notam em disposições maiores;

- As estruturas rectas contrastam com as redondas que são da sua categoria, querente à geometria rígida e quadrada.

LORA

Cyril

- Bem lançada, contemporânea e com a tradição dos serifes. Tem uma família completa para algumas variantes e consegue um equilíbrio elegante, muito próximo de uma humana graças às suas representações de pirâmides e cones (vermelho)

MONTSEBBAT

- A Montserrat, além de ser uma favorita, tem uma história e um conceito que me agrada. É desenhada para web, mas inspirada na tipografia dos livros de Buenos Aires. É muito usada para preencher o pórtico e fazer a ligação entre o texto do corpo e do conteúdo do site.

→ Tipografias recentes que unem um estilo clássico com um contemporâneo (a contemporânea inclui um conceito que engloba na tradição);

→ Conceitos que englobam no conceito do projecto;

Largo

= está numa harmonia interessante nas formas das letras, mesmo estas pertencendo a classes diferentes!

Alca

A união destes dois tipos de letra cria um ambiente gráfico contemporâneo, elegante e ao mesmo tempo clássico. Consegue a contemporaneidade da Montserrat que, na sua procura pelas formas tradicionais da sua, se encontra com a humanização caligráfica da Lora.

Montserrat → título

Lora → texto

O detalhe da pica tem esta tipografia numa escala muito imediata para a comunicação

Ace Patonard → mais conhecida por outro, é um ace estrutural de alta resistência e baixa liga;

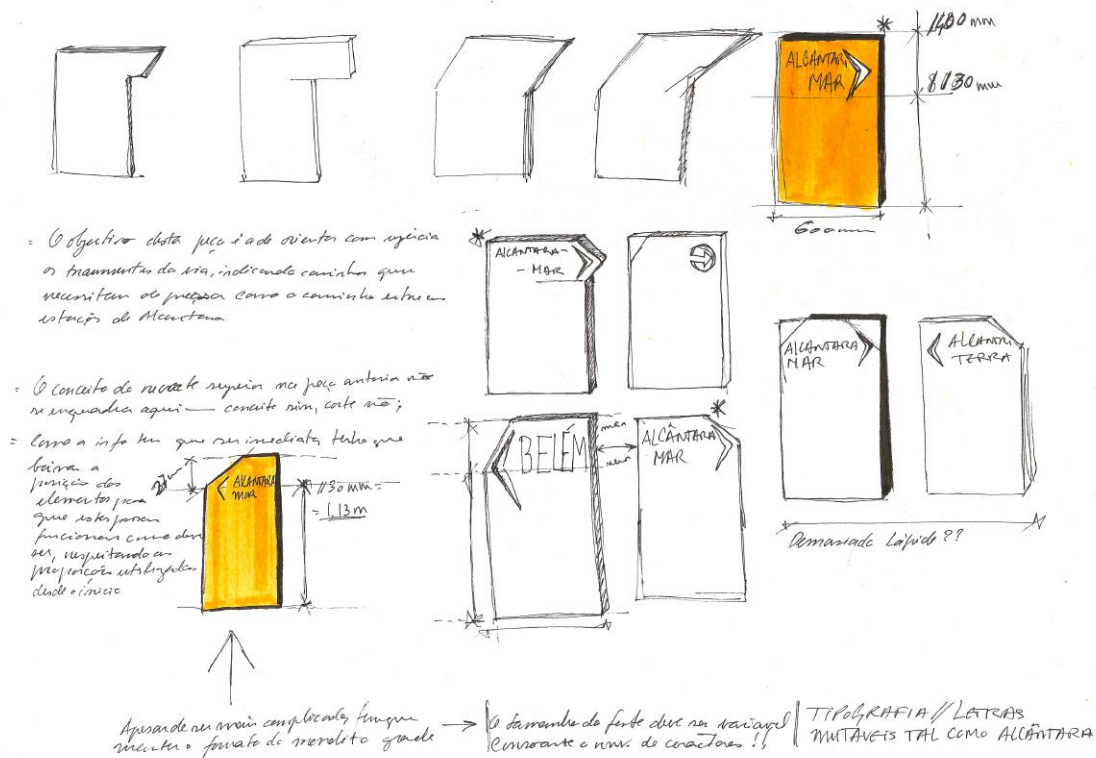
- possui elementos como chaves, arcos, ramais e outros que quando em conjunto com a estrutura, a prioridade de um peso gráfico, desenvolvem uma forma protectora;
- ajuda a entrada do usuário e humanidade - resistente à cor;
- Permite uma zona entre uma com a mesma resolução de ace comum, mas utilizando menos peso em matéria

Minúscula itálica - exclusiva e única "negativa"

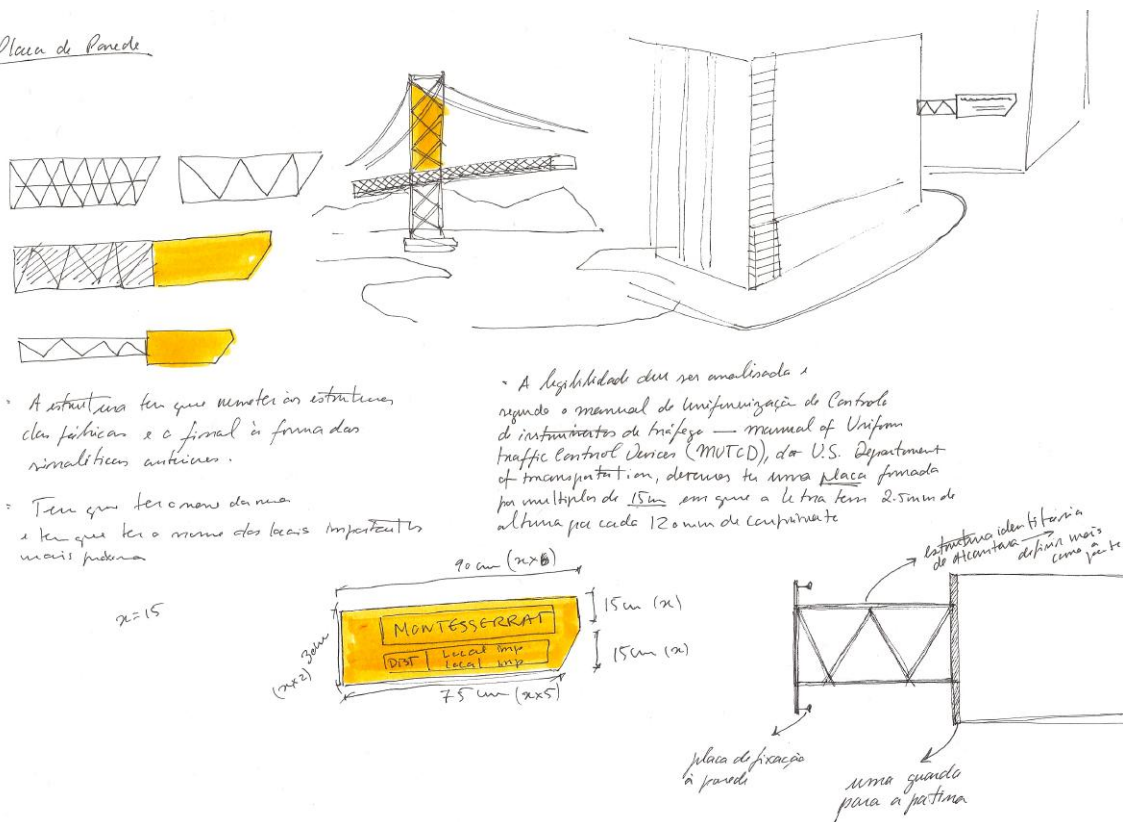
LORA
MONTSEBBAT

MAR
TERRA

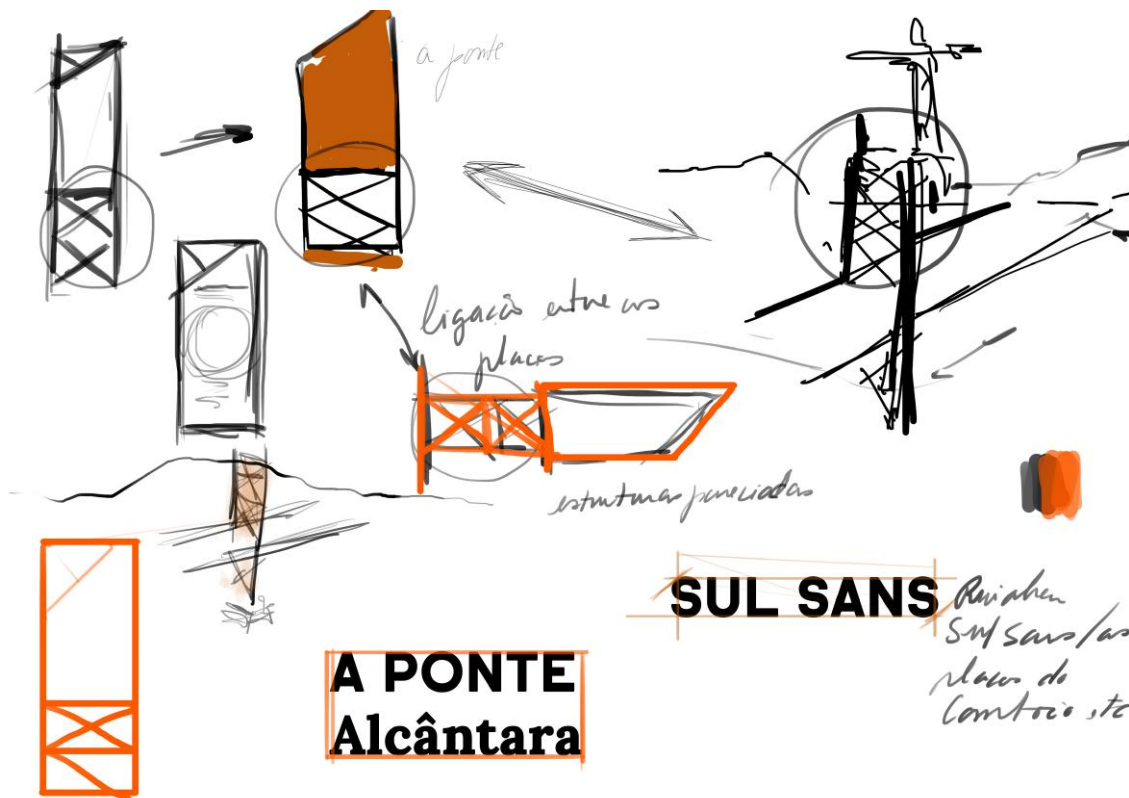
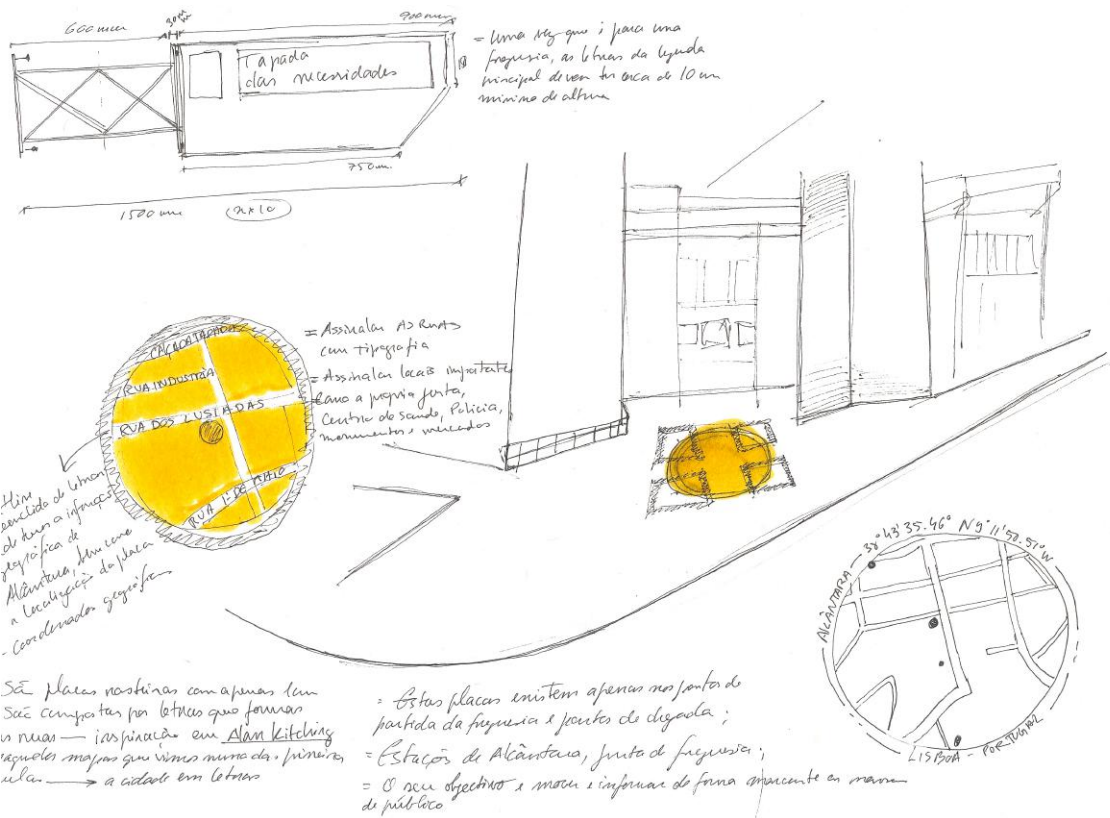
Exemplos da sinéctica intencional: a entre as letras e as palavras há a necessidade de mostrar a ligação e a oposição → movimento imediato e urgente



Placa de Parede



Desenho 9 e Desenho 10 - Estrutura, forma e colocação – estudos preliminares



Desenho 11 e Desenho 12 - Identidade e busca de relação

3. As peças

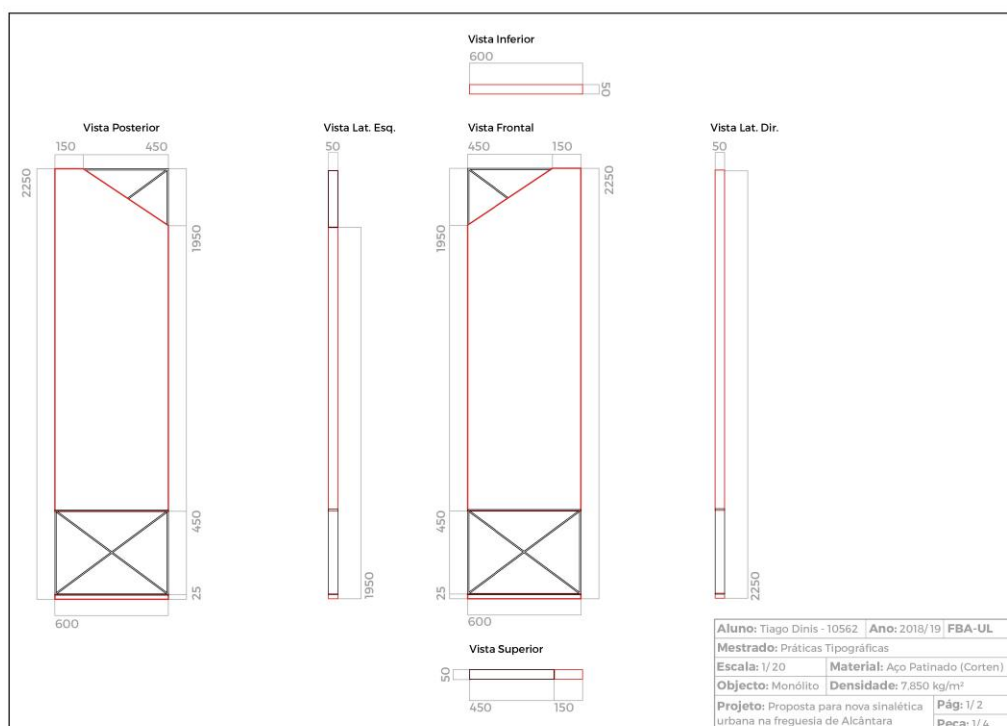
3.1. Desenhos Rigorosos e Exemplares

3.1.1. Monólito

Os Monólitos deverão ser dispostos de acordo com o seguinte mapeamento:



Mapeamento 1 - A localização dos Monólitos



Desenho técnico 1 - O Monólito (apenas Estrutura base)



Desenho técnico 2 - O Monólito com diagrama do layout adotado



Monólito 1 – Jardim do Bairro do Alvito, frontal ao Teatro Lanterna Mágica

Monólito 2 – Instituto Superior de Agronomia – Portão Frontal



Monólito 3 – Zona exterior da Estação de Alcântara-Terra (Zona Pedonal)



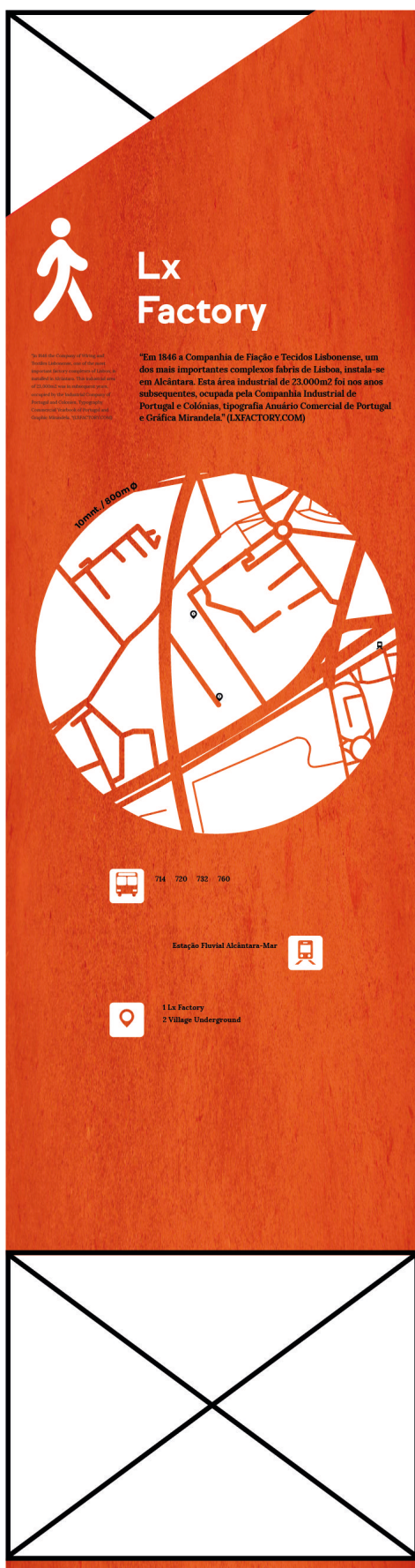
Monólito 4 – Zona exterior da Estação de Alcântara-Mar (Interior perto da Linha)



Monólito 5 – Largo do Calvário (como representado na Figura 14)

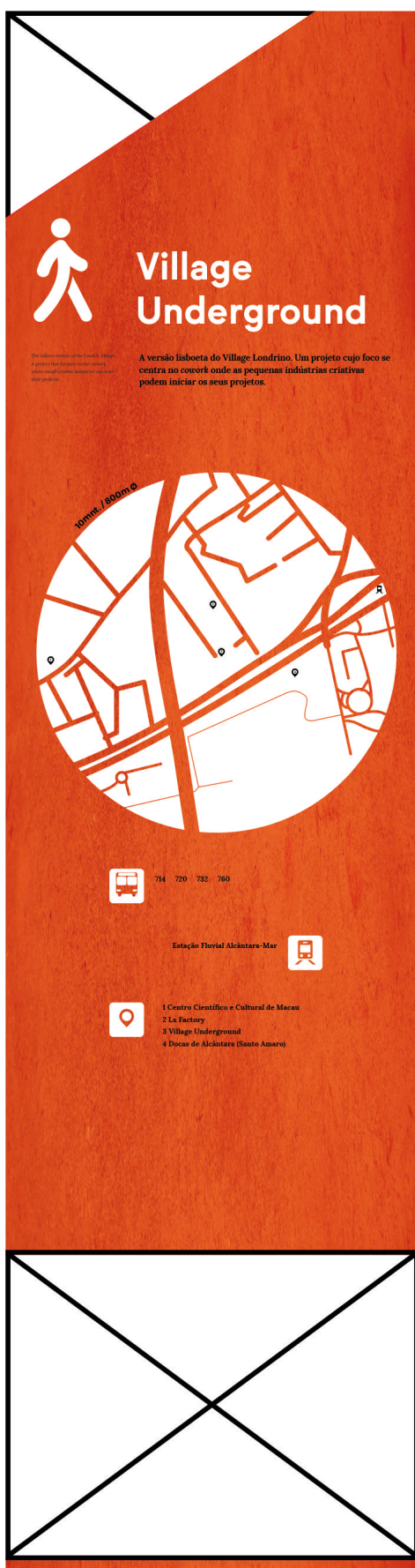


Monólito 6 – Jardim Avelar Brotero – Zona central perto da fonte



Monólito 7 – Lx Factory – Primeiro quadrante interno de calçada

Monólito 8 – Miradouro de Santo Amaro – Na zona frontal da Capela, paralelo com a ponte



Monólito 9 – Village Underground – Entrada Principal



Monólito 10 – Docas de Alcântara – Entrada da Zona de Restauração



Hospital Egas Moniz

Portuguese Hospital created in 1902
Hospital de Egas Moniz (Egá Moniz Hospital)
Created in 1902, it was the first
hospital in Portugal to be built
and located in a modern building
with modern services from the
beginning of its creation.

Unidade Hospitalar Portuguesa foi criada como Hospital
Colonial por carta de lei do Rei D. Carlos I, a 24 de abril de
1902. Funcionava na dependência do Ministério da Marinha e
Ultramar e focava-se na assistência a funcionários civis e
militares que regressavam do Ultramar Português.



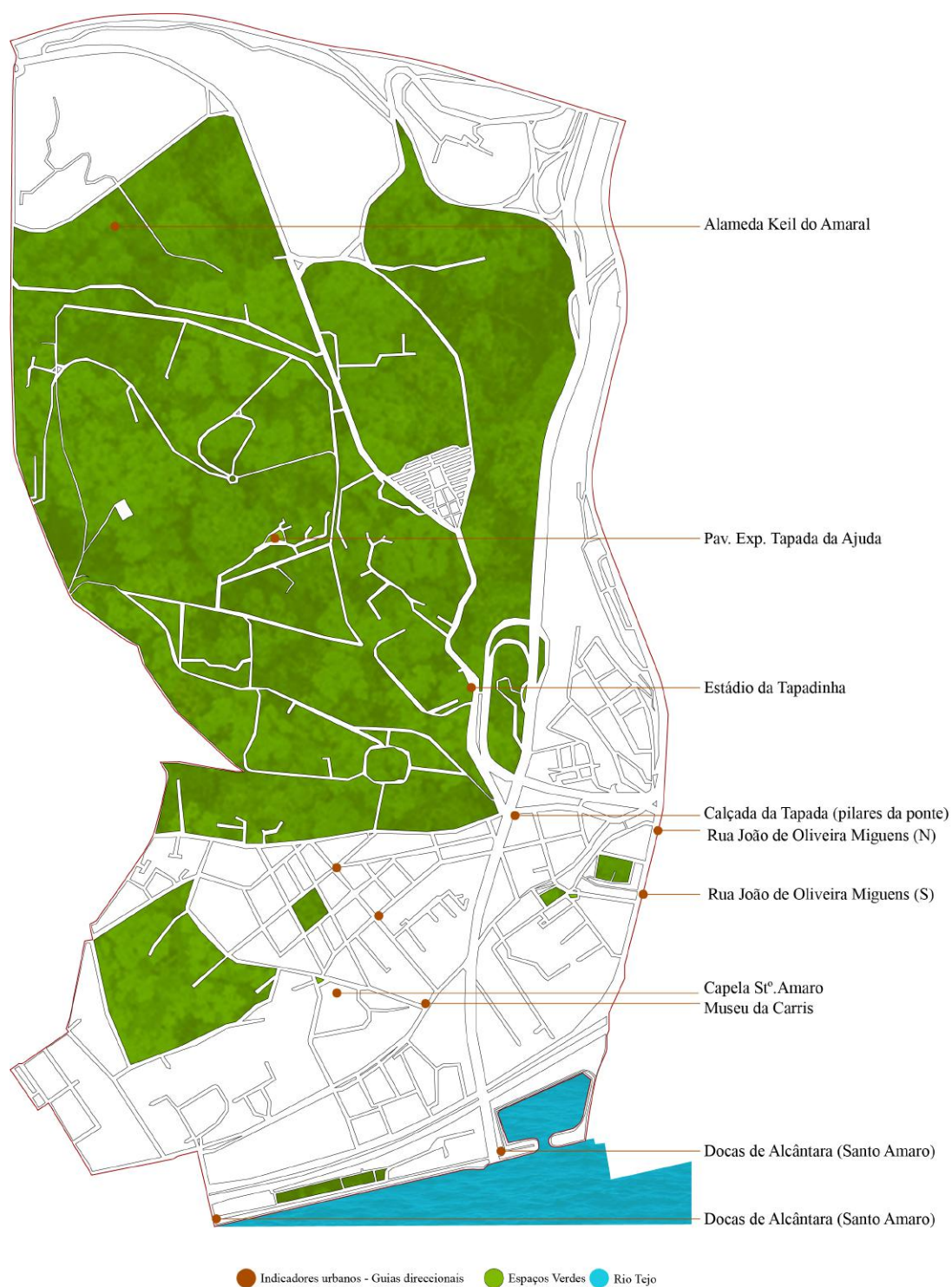
714 - 727 - 728 - 756
782 - 19E



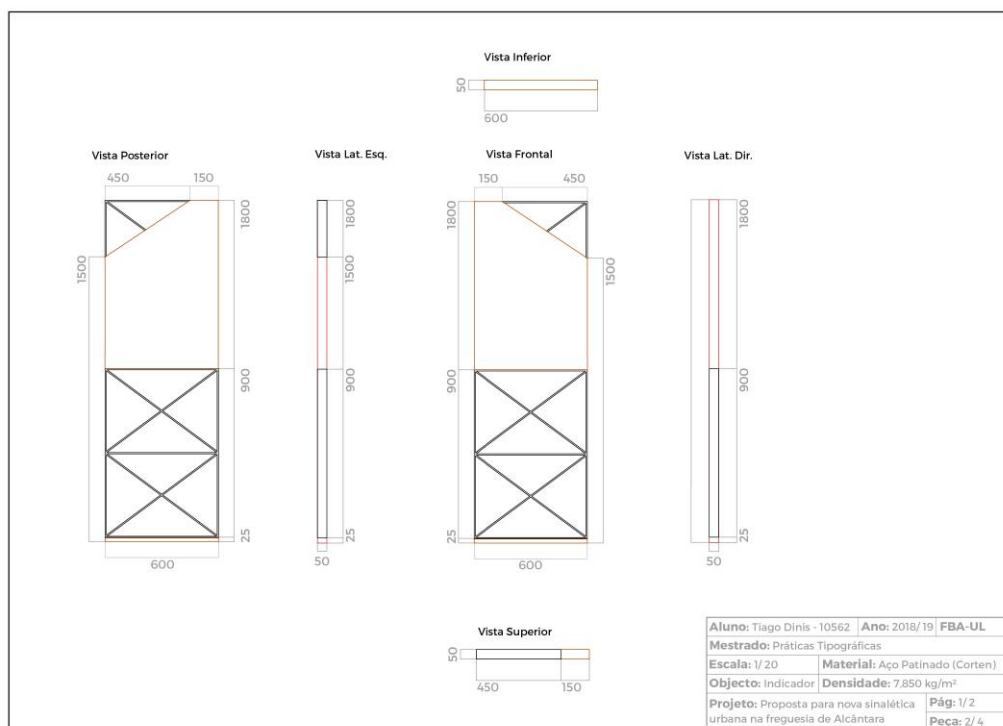
1 Hospital Egas Moniz
2 Escola Secundária Rainha Dona Amélia
3 Universidade Lusitana
4 Centro de Congressos de Lisboa
5 Cordoaria Nacional

3.1.2. Indicador

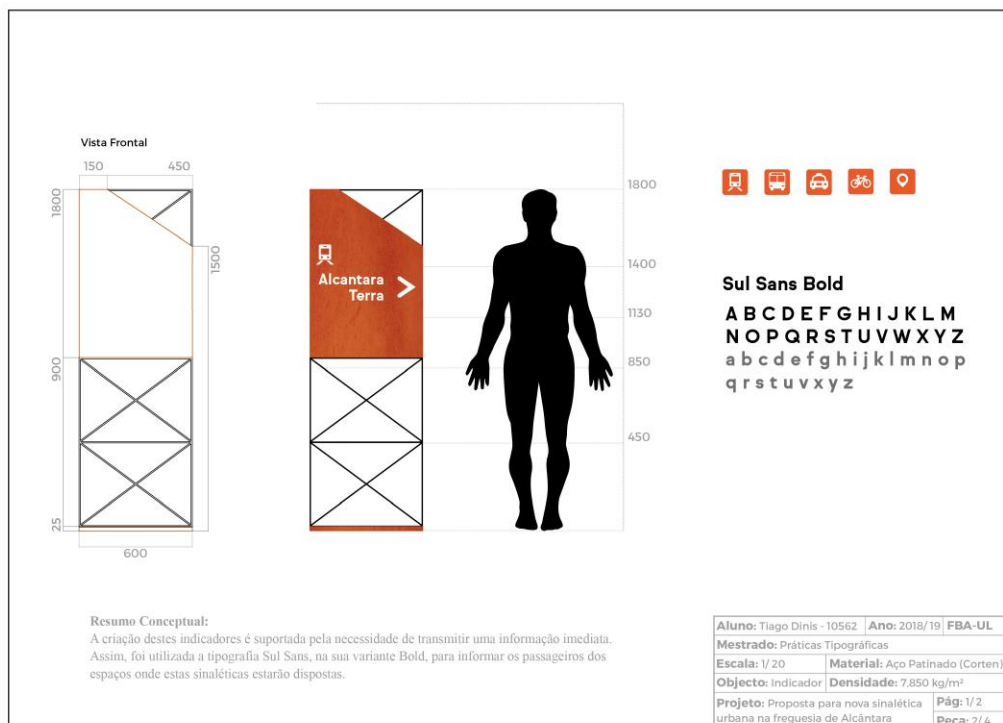
Os Indicadores deverão ser dispostos de acordo com o seguinte mapeamento:



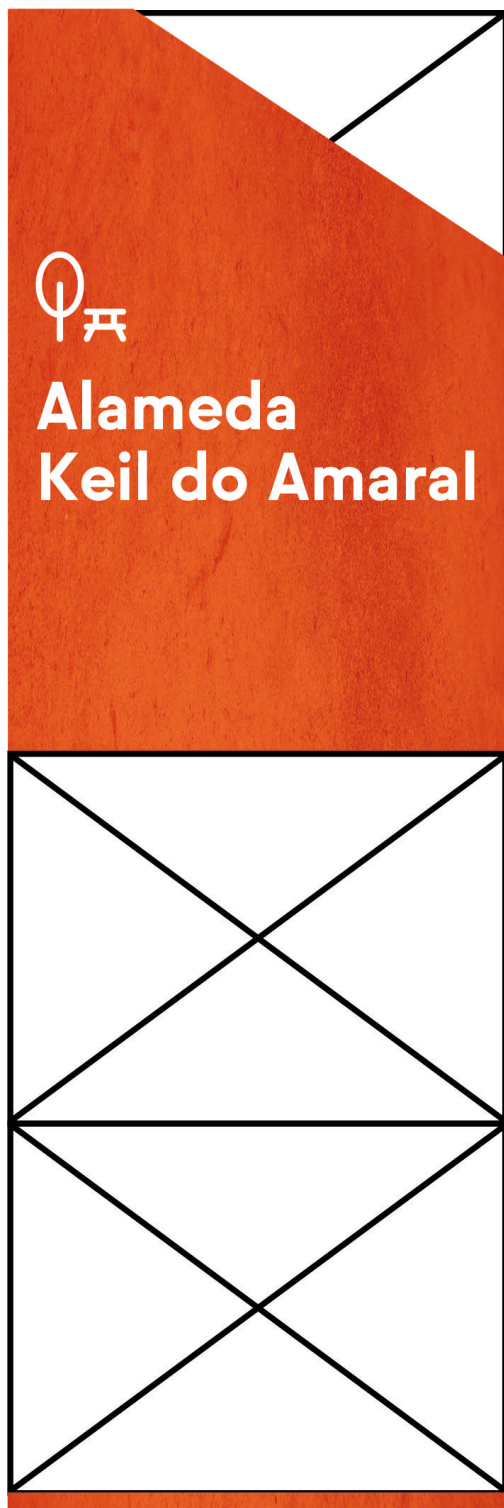
Mapeamento 2 - A localização dos Indicadores



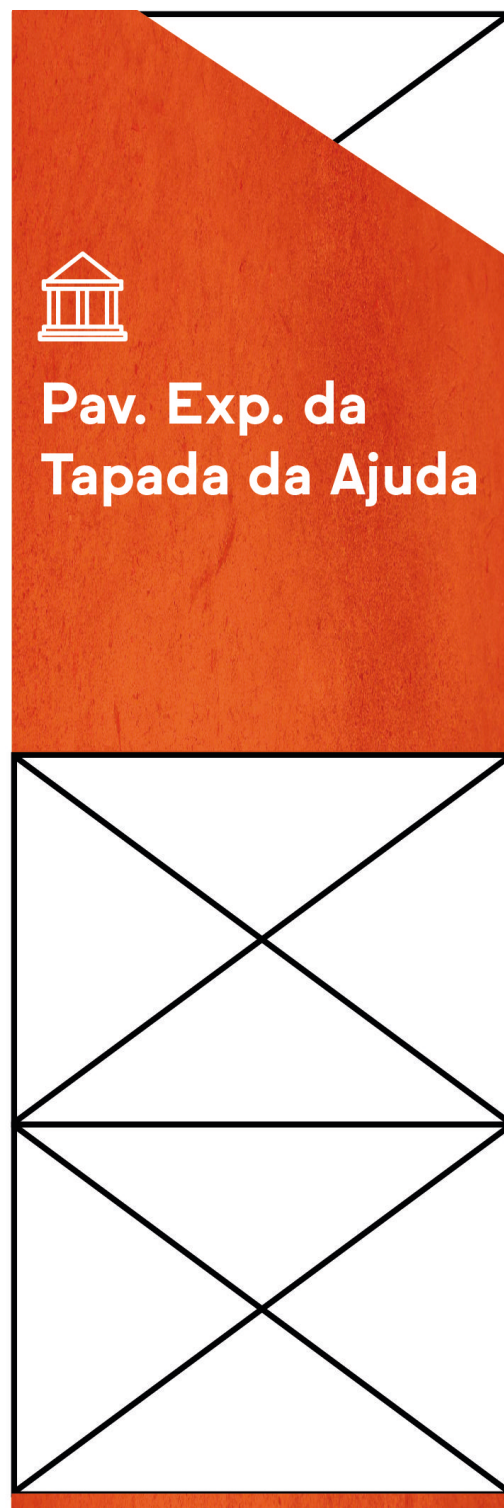
Desenho técnico 3 - O Indicador (apenas Estrutura base)



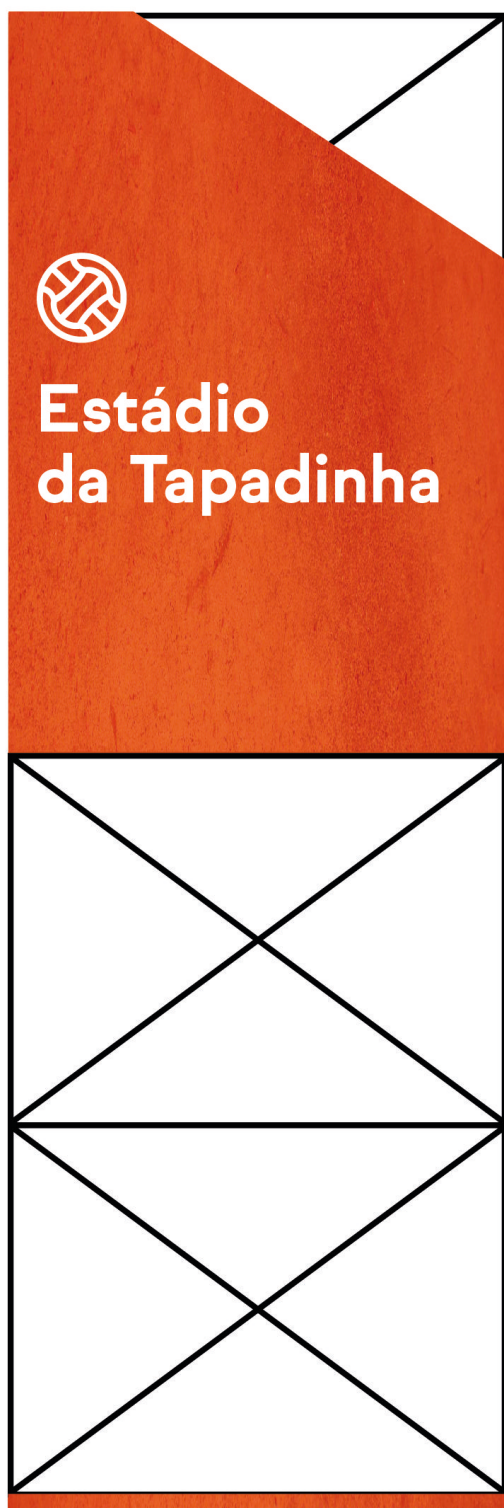
Desenho técnico 4 - O Indicador com diagrama do layout adotado



Indicador 1 – Alameda Keil do Amaral – Junto aos WC

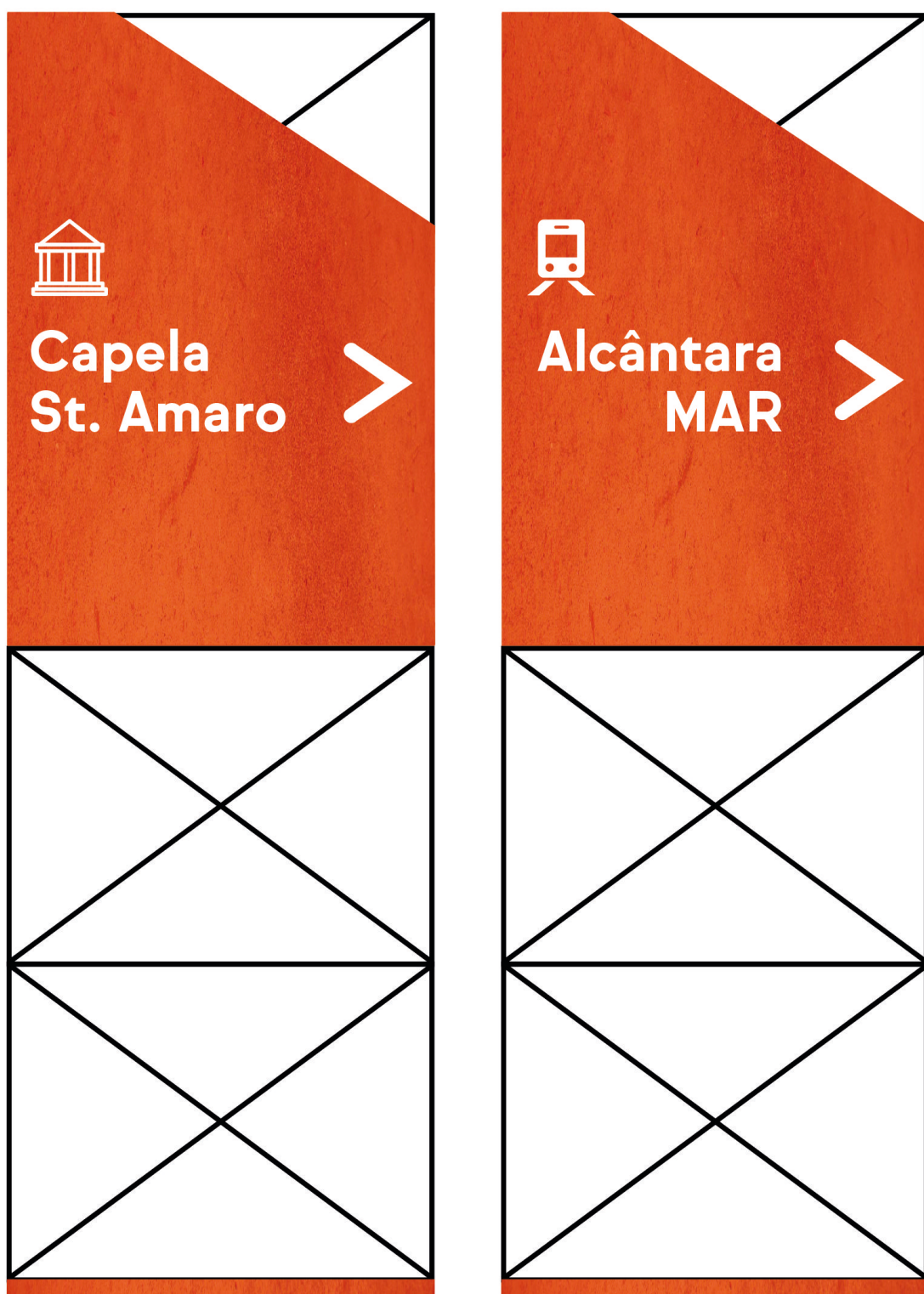


Indicador 2 – Pavilhão de Exposições da Tapada da Ajuda – Zona Frontal



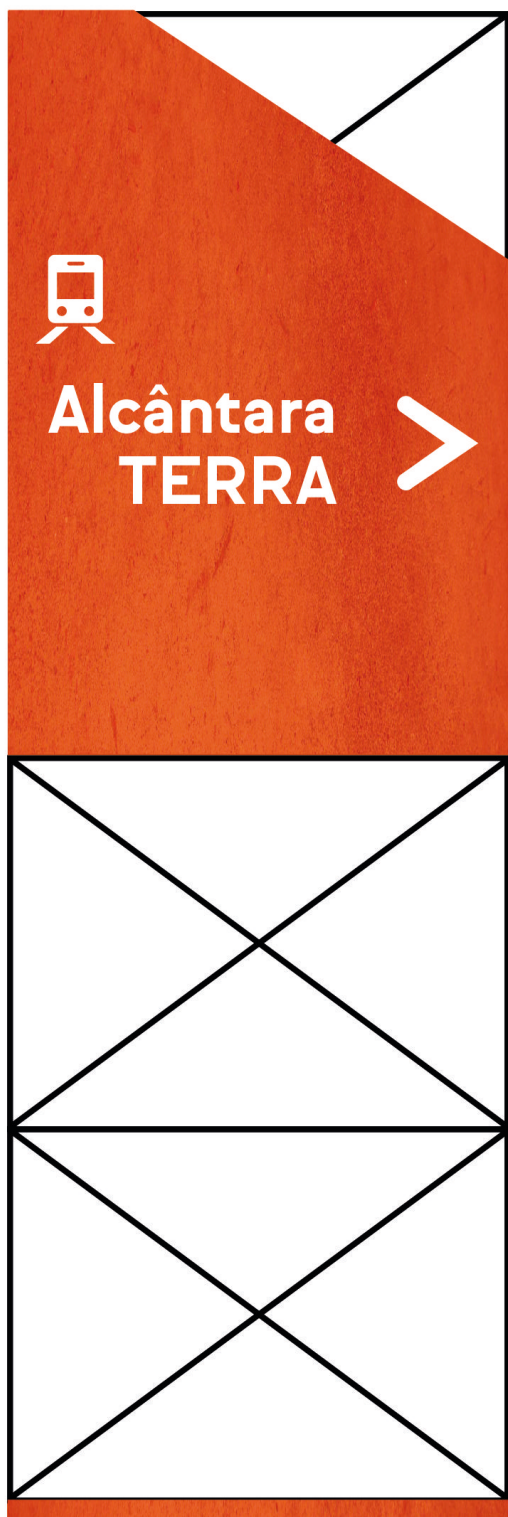
Indicador 3 – Estádio da Tapadinha – Junto ao largo formado pela paragem da Carris

Indicador 4 – Calçada da Tapada – Sob os pilares da Ponte 25 de Abril



Indicador 5 – Capela de Santo Amaro – Zona posterior da Capela

Indicador 6 – Rua João de Oliveira Miguens (Norte)



Indicador 7 – Rua João de Oliveira Miguens (Sul)



Indicador 8 – Museu da Carris – Zona Frontal



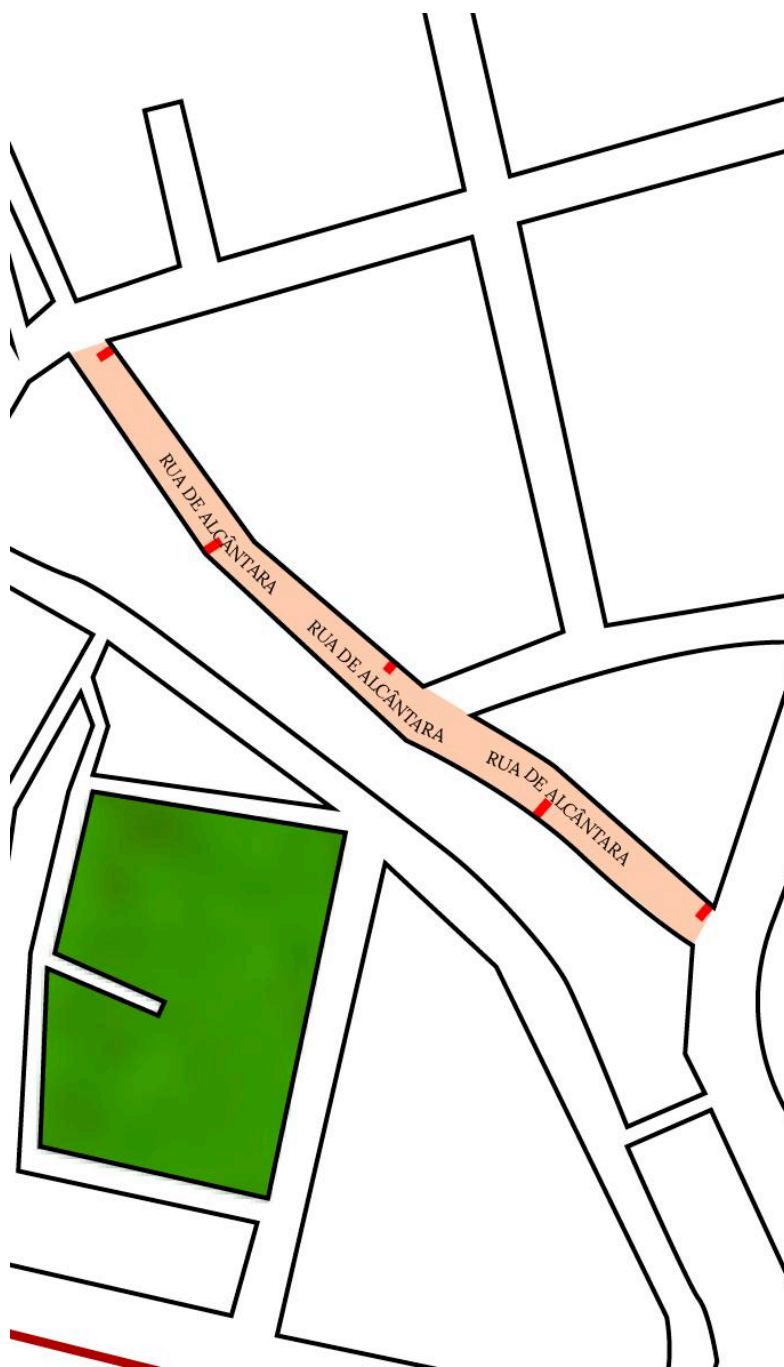
Indicador 9 – Docas de Alcântara – Pilares da Ponte



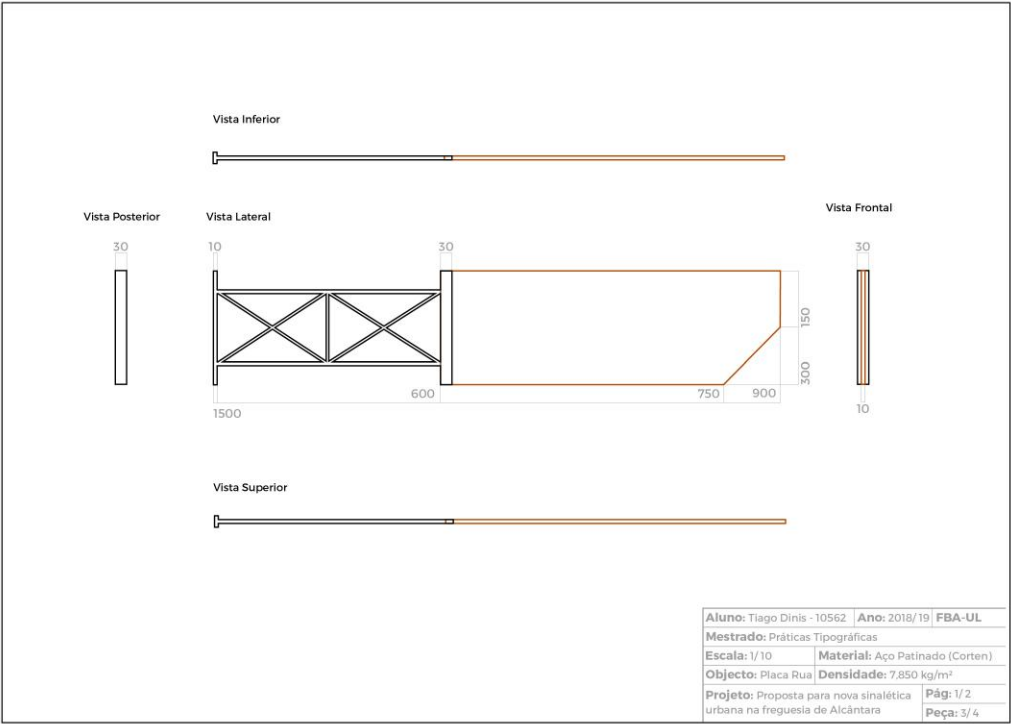
Indicador 10 – Docas de Alcântara – Escola de Remo

3.1.3.: Placa de Parede

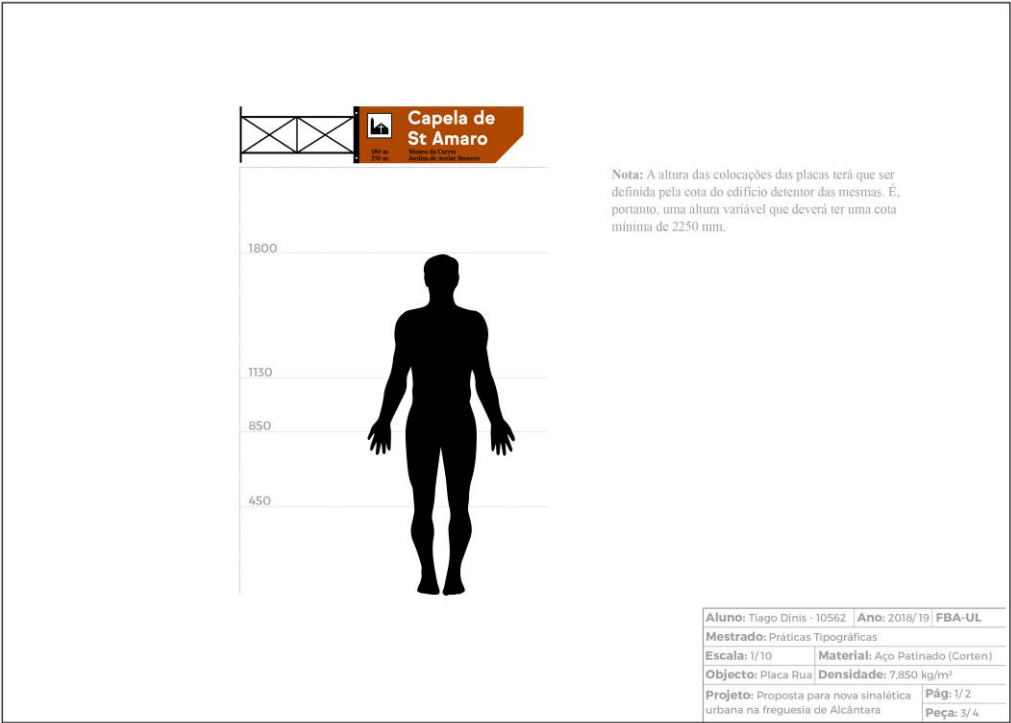
A sinalética disposta na parede apresenta-se como um caso de necessidades diferentes das restantes peças: é a única cuja representação exata é impossibilitada pelo ajuste permanente da topografia da freguesia. No entanto, esta deverá ser colocada de forma intercalada ao longo da rua, como no exemplo que se segue:



Mapeamento 3 – Exemplo de colocação da sinalética de parede na rua.



Desenho Técnico 5 - Placa de Rua (apenas Estrutura base)



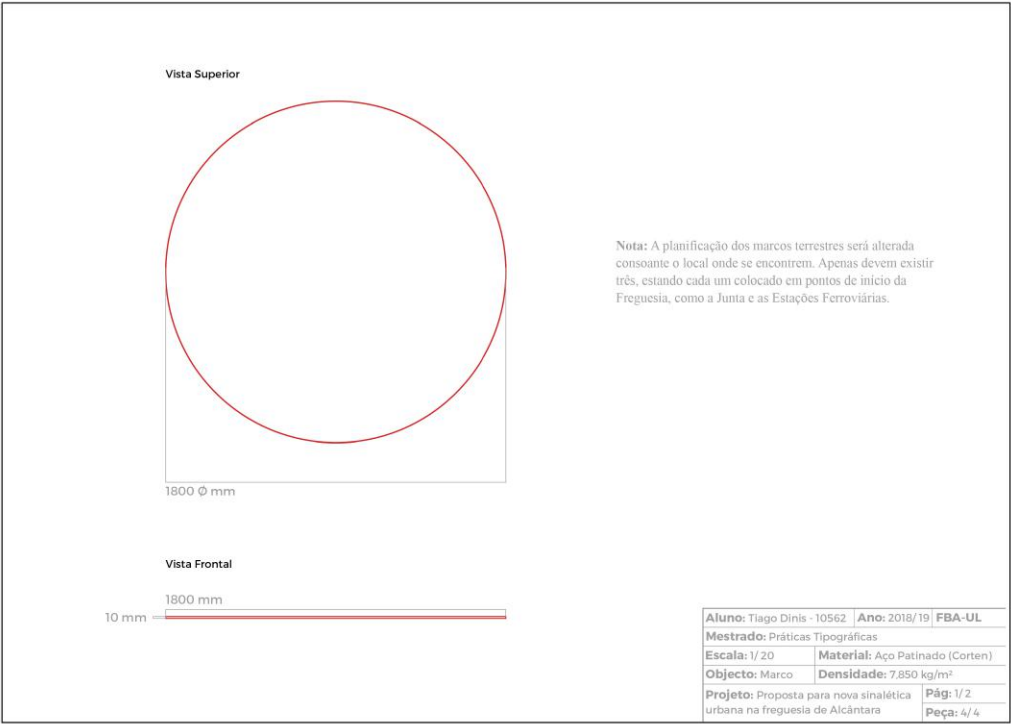
Desenho Técnico 6 - A Placa de Rua com diagrama do layout adotado

3.1.4. Marco (Placa de Chão)

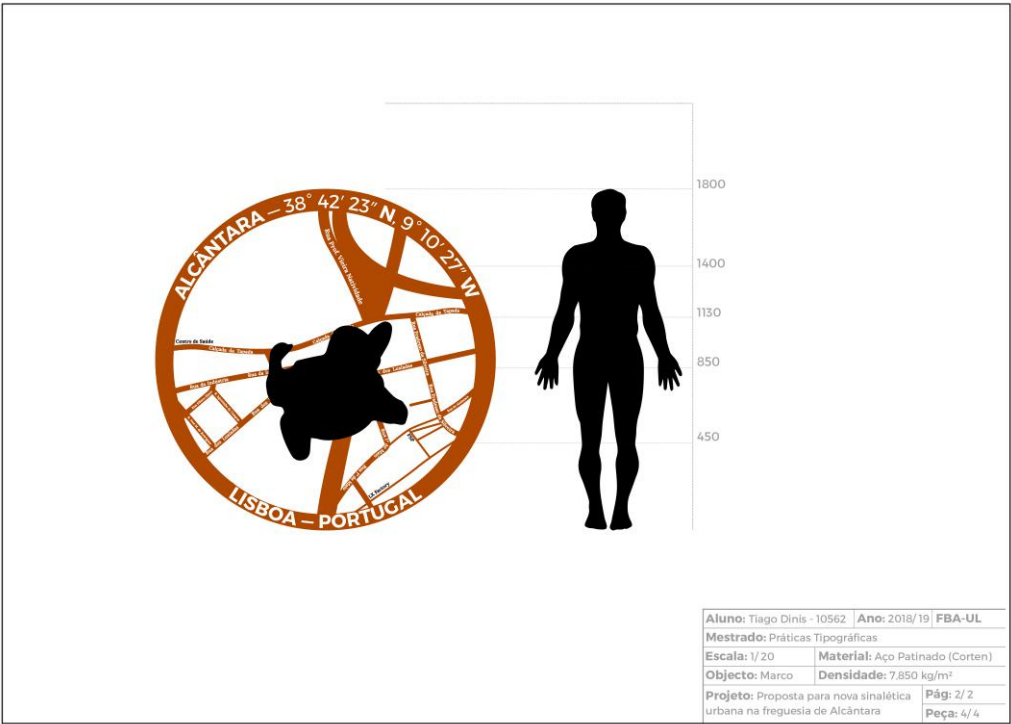
Os Marcos geográficos deverão ser dispostos de acordo com o seguinte mapeamento:



Mapeamento 4 - A localização dos Marcos



Desenho Técnico 7 – O Marco (apenas Estrutura base)



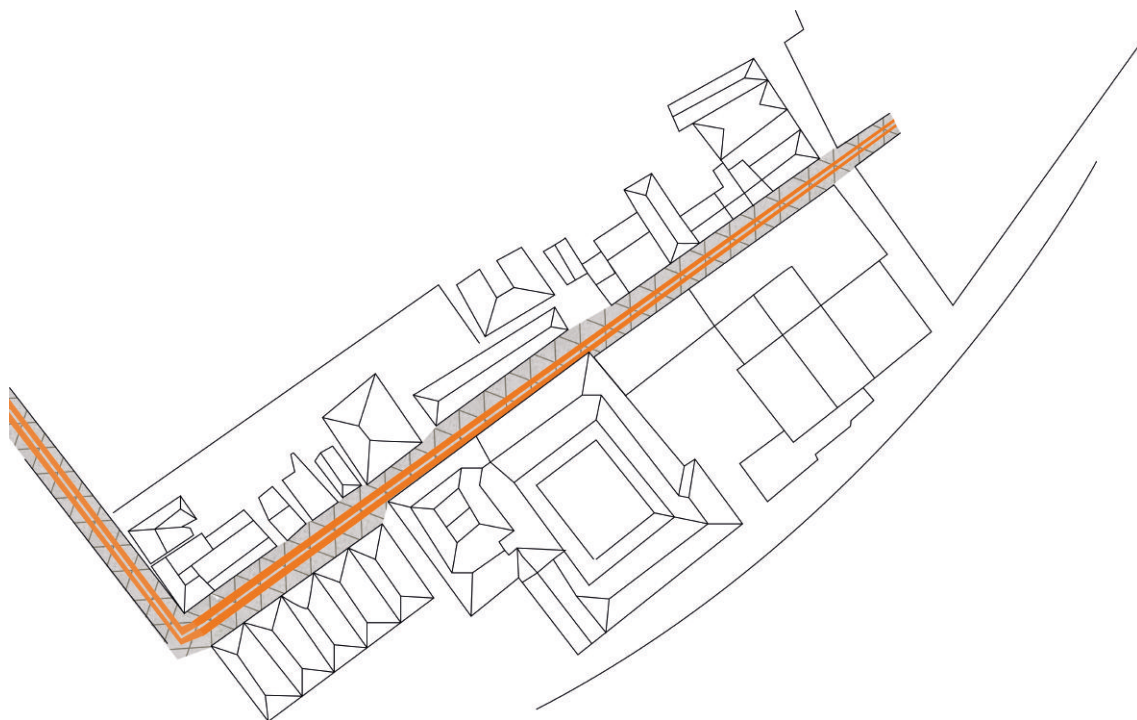
Desenho Técnico 8 – O Marco com diagrama do layout adotado



Marco 3 e 4 – Representação dos Marcos presentes na Estação Ferroviária de Alcântara-Mar (em cima) e do Miradouro de Santo Amaro (em baixo)

4. Apontamentos para o Futuro

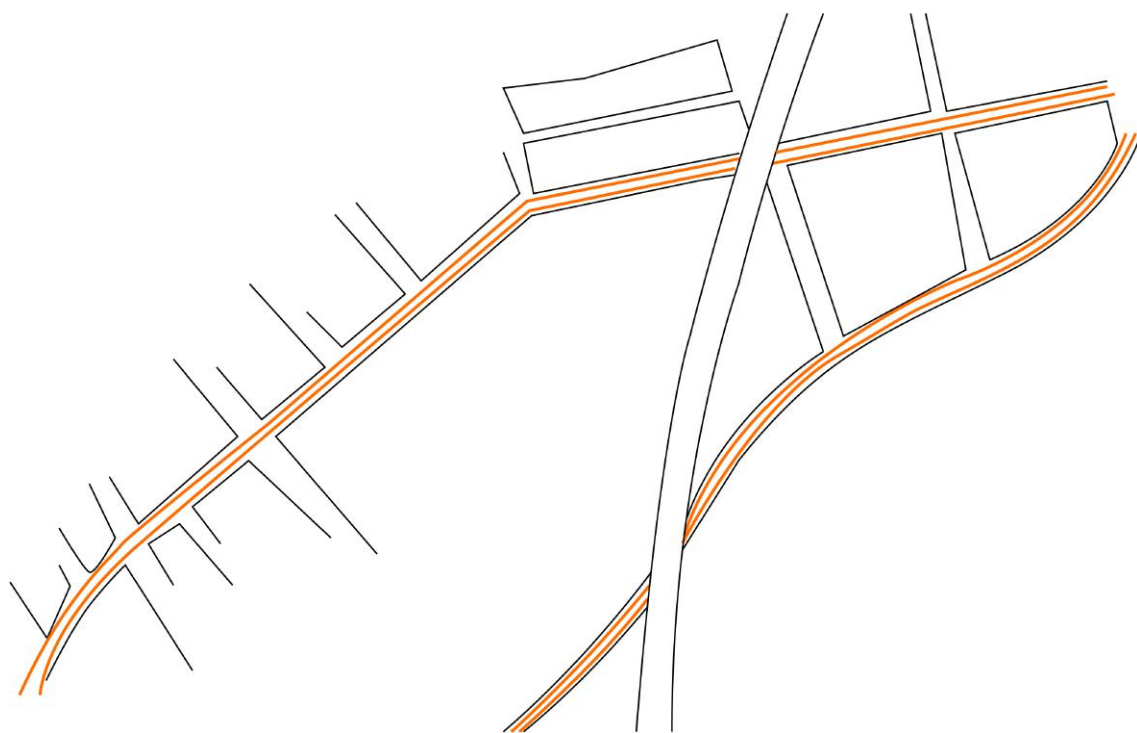
No primeiro apontamento observa-se a Transformação urbana das ruas Rodrigues de Faria e Cozinha Económica. É proposta a limitação automóvel e uma transformação no pavimento, adicionando elementos identitários da zona: A calçada Portuguesa trabalhada com o padrão cruzado, utilizado no desenvolvimento das peças de sinalética, e a atravessar as duas ruas, uma ciclovia laranja recortada ao centro — uma representação das linhas ferroviárias que marcam a freguesia.



Mapeamento 5 - A união da Rua Rodrigues de Faria e a Rua da Cozinha Económica, transformadas por uma intervenção identitária

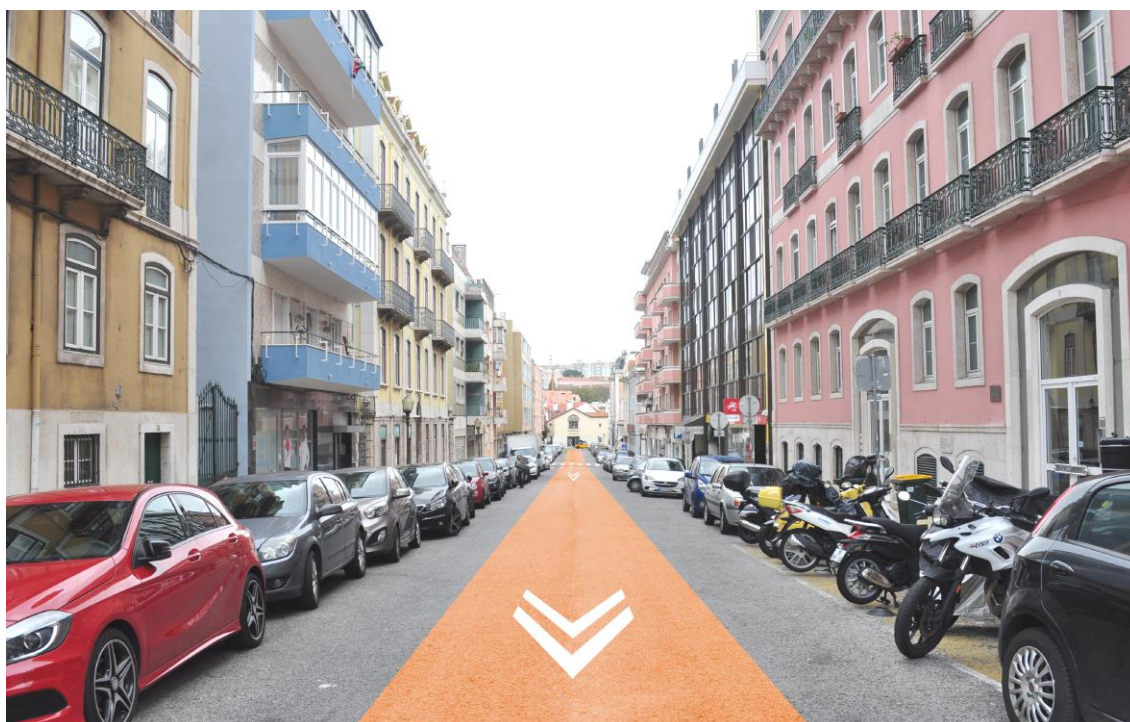
A Rua dos Lusíadas atravessa horizontalmente a freguesia, sendo apenas comparável à Rua 1º de Maio que se unifica com a Rua de Alcântara. Estas, são propostas para a inclusão de ciclovias, mantendo o seu tráfego automóvel. Contudo de forma a conseguir uma consonância visual, as ciclovias devem ser também representadas com faixas laranja, tal como nos exemplos apresentados anteriormente.

Os passeios destas ruas, maioritariamente compostos por calçada devem também ser intervencionados com o padrão utilizado na Ruas anteriores

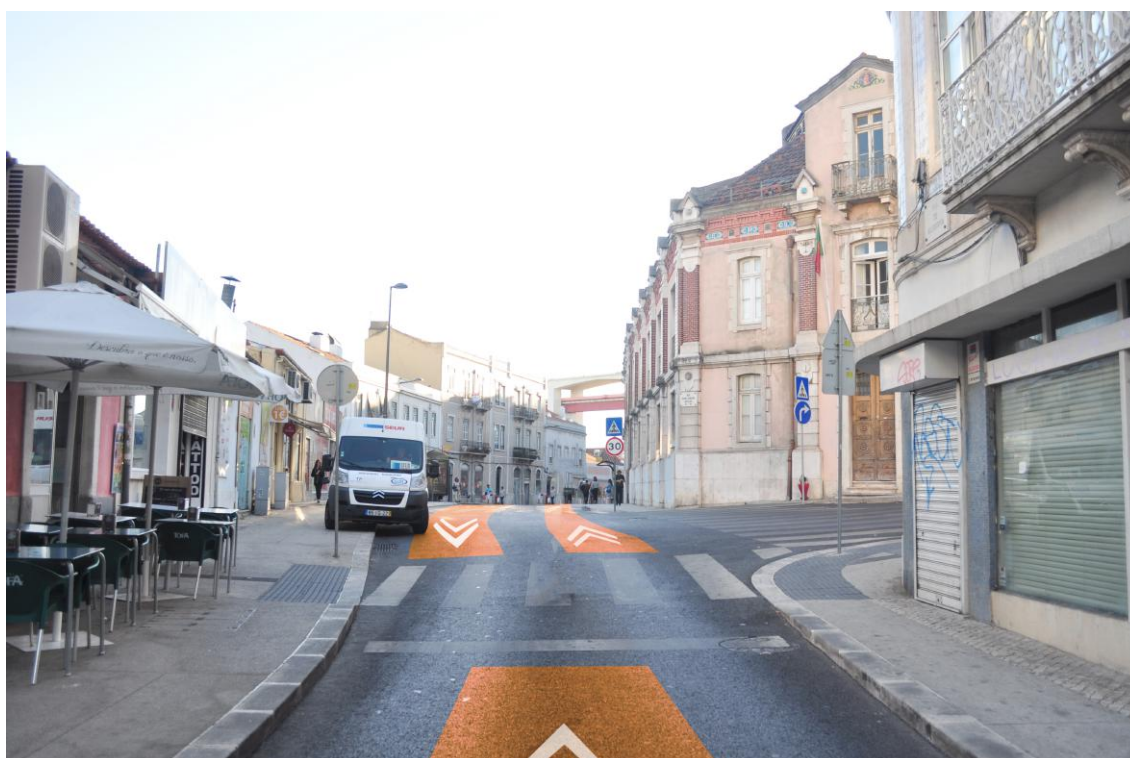


Mapeamento 6 - A Rua dos Lusíadas, de Alcântara e a Rua 1º de Maio, aqui representadas com a proposta de uma ciclovias que possibilite uma melhor mobilidade em Alcântara

A implementação da sinalética urbana, em conjunto com as ciclovias produz uma nova forma de viajar por Alcântara, tornando a freguesia mais apelativa a um novo público que consegue cruzar as ruas e as praças do Vale de forma imediata. É uma atualização no quotidiano destas ruas, que consegue assim aprimorar a progressão social e consciência ambiental de todos os utilizadores de Alcântara.



Implementação 1 – A rua dos Lusíadas intervencionada com as cicloviás. Mesmo aplicadas em zonas de tráfego automóvel, a sua presença irá produzir um aumento na consciencialização social



Implementação 2 – As cicloviás laranja, em conjunto com as novas sinaléticas produzem uma linguagem única à freguesia de Alcântara, trazendo as linhas ferroviárias de forma metafórica à cidade.

